13,25

KUNST SCHRIFT 91 4

SCHÖNER WOHNEN IN POMPEII



Mariette Haveman

Lege spoken

Hoe zag de wereld anno 60 na Christus eruit? Het is onmogelijk je daar een echt betrouwbare voorstelling van te maken; de vraag heeft ook, zeker in academische kringen, iets van een verboden vrucht. Toch zijn er in het verleden nogal wat mensen – schrijvers, schilders – geweest die een poging hebben gewaagd, met meer of minder succes.

< *1* Detail wandschildering in de eetzaal van de Casa dei Vetti, Pompeii

Het is moeilijk het verleden tot leven te brengen. Heel erg moeilijk. En hoe ouder dat verleden is, hoe moeilijker. Beter, veiliger is het om eenvoudig te vertellen wat je weet: waar de huizen van werden gemaakt, hoe ze waren ingericht, dat soort dingen. Aan de lezer om zijn of haar verbeelding te laten werken.

De laatste dagen van Pompeii, de beroemde roman van Edward Bulwer Lytton uit 1834, is geen boek dat ik kan aanraden om de lezer bij dat verbeelden behulpzaam te zijn. Het is vrijwel enig in zijn soort gebleven, wat waarschijnlijk te maken heeft met de uitputtende manier waarop Bulwer Lytton zijn onderwerp heeft behandeld. Geen detail blijft onbesproken, alle aspecten van 'het Pompejaanse leven', voor zover bekend in 1834, zijn verwerkt in de handel en wandel van de drie hoofdpersonen: Glaucus, Ione en het blinde slavinnetje Nydia.

Toch is het boek volkomen ongeloofwaardig als evocatie van het antieke leven, wat niet wegneemt dat het meteen na verschijnen een geweldig succes bleek. Ondanks de voor ons al te zoetelijke langdradigheid van dit gerecht werd het in 1834 en nog lang daarna verslonden, niet in de laatste plaats door kunstenaars.

De beroemdste van allemaal is Lourens Alma Tadema [*4*]; daarnaast was er een vrij grote groep Tadema's van het tweede garnituur. In een recent verschenen boek over 19de-eeuwse Amerikanen in Rome (*America's Rome*, door William L. Vance) wordt uitgebreid ingegaan op de verheerlijking van de antieken door Amerikaanse kunstenaars en kunstminnaars uit de vorige eeuw. Een van hen, de beeldhouwer Randolph Rogers, schijnt zeven versies te hebben gemaakt van de lieftallige blinde Nydia uit *De laatste dagen van Pompeii*. 'All in a row, all listening or groping, and seven marble cutters at work cutting them out. It was a gruesome sight', aldus een bezoeker aan Rogers' atelier.

Gruesome of niet, het zegt toch wel iets over het succes van Bulwer Lyttons boek.

Maar, zoals ik al zei, de smaak is veranderd. Het boek is op een merkwaardige manier gedateerd, waardoor het ons meer vertelt over het denken en doen van welgestelde Britten tijdens Victoria & Albert dan over dat van de Ouden tijdens Nero. *'Zo Diomedes, goed dat ik u zie! Eet u vandaag ook bij Glaucus?' vroeg een jonge man met een korte gestalte, die zijn overkleed zo los en nonchalant had omgeslagen, dat men op het eerste gezicht direct de modepronker van aanzien in hem herkende. 'Helaas niet, m'n beste Clodius! Hij heeft mij niet uitgenodigd,' antwoordde Diomedes, een forse man van middelbare leeftijd. 'Bij Pollux! Dat is niet erg gastvrij van hem!'* – de openingsalinea van *De laatste dagen van Pompeii.*

Zo gedroegen 19de-eeuwse Engelsen zich misschien wanneer ze elkaar tegenkwamen op Portobello Road op weg naar de club. Maar je weet *zeker*, althans bijna zeker, dat Pompejanen Anno Domini 70 zich zo niet gedroegen.

Wat betreft de stoffering lijkt het boek redelijk te kloppen wanneer je het vergelijkt met archeologische beschrijvingen: smalle straten met overhangende balkons, kleine vertrekken met weinig licht, een centrale hal, omzuilde binnentuin en eetzaal met ligbedden, althans in de huizen van de rijken. De muren waren vrolijk beschilderd, wat waarschijnlijk de voornaamste reden is van de niet aflatende populariteit van Pompeii. Die wandschilderingen waren over de hele stad verspreid, je vond ze in armere en rijkere woningen, in winkels, op altaren en in het bordeel – dat bij Bulwer Lytton overigens niet voorkomt (naar het schijnt waren er in werkelijkheid nogal wat).

Ook van de bevolkingssamenstelling geeft hij een aardig, zij het wat eenzijdig beeld, met natuurlijk veel aandacht voor de bovenlaag. De werkelijkheid was zeer gevarieerd. Onderop bevond zich een omvangrijke afdeling slaven, grotendeels van Griekse afkomst; vervolgens zogeheten vrijgelatenen, die overigens afgaande op Petronius en Juvenalis in de keizertijd een opmerkelijke carrière konden maken. Verder waren er immigranten waaronder joden en Egyptenaren.

De brede laag van de bevolking was samengesteld uit oorspronkelijke bewoners van het gebied rond de golf van Napels, en Romeinen. Het



2 Driepoot met saters, brons, h.90 cm. Museo Nazionale, Napels

merkwaardige is dat die laatsten er voor het merendeel pas sinds 91 v. C. woonden, na de belegering en inname van Pompeii door Sulla. Sindsdien heeft de stad het uiterlijk gekregen zoals wij het nog min of meer kennen, als een soort buitenplaats voor rijke Romeinen, kleiner, milder en lieflijker dan het ruige Rome uit de keizertijd.
Al die dingen zijn wel vertegenwoordigd in de couleur locale van *De laatste dagen van Pompeii*, en het is dan ook niet zozeer de stoffering die niet klopt. De ongeloofwaardigheid schuilt in andere details, al die dingen die met elkaar zorgen voor de *sfeer* van het geheel.
Om te beginnen lopen er te veel christenen rond bij Bulwer Lytton. Er zijn in Pompeii geen resten van christelijk geloof gevonden; het was daar ook nog wat vroeg voor. Christenen waren er wel al in Rome en Klein-Azië (een paar indrukwekkende brieven van Plinius de Jongere vanuit zijn gouvernement in het huidige Turkije doen daar verslag van; Plinius vraagt daarin aan de toenmalige keizer Trajanus wat hij aan moet vangen met de leden van deze kleine maar irritante secte), maar de meeste vroeg-christelijke resten, catacomben en sarcofagen, dateren van na de 2de eeuw.
In het algemeen is het een typische fout van moderne verbeeldingen van het leven van de oude Romeinen om per definitie veel ruimte te maken voor aanhangers van het christelijk geloof. Een sterke illustratie van dit gegeven is te vinden in de gelijknamige film uit 1935 die naar Bulwer Lyttons boek is gemaakt door Ernest B. Schoedsack. In dit geval zijn het geen 19de-eeuwse Engelsen, maar 20ste-eeuwse Amerikanen die zich een beetje lopen aan te stellen in gedrapeerde lakens en op sandalen. Maar vooral de christenen zijn niet om aan te zien van Amerikaanse bravigheid; zelden zag men een verzameling zijïger sokken bij elkaar (daar hebben ze duidelijk acteurs voor genomen die kennelijk om een baantje verlegen zaten, want de dankbaarheid staat onder alle omstandigheden op hun gezichten te lezen).
Het is misschien begrijpelijk, maar toch de moeite van het opmerken waard, dat de rol van de christenen in de overlevering zo sterk is overtrokken. Er is over dit onderwerp een interessant en ontnuchterend boek waar ik graag reclame voor wil maken, getiteld *The Christians as the Romans saw them* van Robert L. Wilken uit 1984. In dit boek (waarin men ook de genoemde brieven van Plinius vindt) wordt een beeld geschetst van één uit de vele kleine secten die zich in die tijd over het hele Romeinse Rijk verspreidden. Deze kleine gemeenschappen werden door de Romeinen samengevat in het begrip 'superstitio', waar een tamelijk nauwkeurige omschrijving van bestond: onder andere fanatisme en een irrationele angst voor een boosaardig opperwezen. Daarmee schaarde het christelijk geloof zich in de rij van uit het oosten geïmporteerde culten, zoals de aanbidding van Bacchus en Mithras.
Wilkens boek is vooral daarom zo aanbevelenswaardig, omdat het een van die zeldzame wetenschappelijke boeken is waarin het verleden werkelijk op een geloofwaardige manier tot leven wordt gewekt. Het beeld dat in dit soort meer betrouwbare boeken ontstaat van het Romeinse Rijk ziet er ongeveer als volgt uit: enerzijds een slavenkaste die *veertig procent* van de bevolking omvatte, en die een groot deel van cultuur, onderwijs en geneeskunde op zich nam; anderzijds een vrij grote Romeinse regentenklasse die tamelijk nauw omschreven idealen koesterde over beschaving en cultuur, geloof en bijgeloof; en daar tussenin een chaotische wereld vol *superstitiones*, veelal afkomstig uit het oosten.
Al deze dingen maken het voor ons extra moeilijk om ons in te leven in de Pompejaanse oudheid, ondanks het feit dat er zoveel over die tijd en die cultuur bekend is. In plaats van een opperwezen hadden zij een uitgebreide collectie goden en aanverwanten, waarvan de voornaamste op het forum werden geëerd: Jupiter, Minerva, maar ook de Egyptische godin Isis die in Pompeii nogal populair was. Er was een stadsgod, in het geval van Pompeii de godin Venus, die op menige muur is afgebeeld. Dan had je nog de huisgoden, *lares* en *penates*, een soort antieke beschermengelen. Iedereen die behoefte in zich voelde opkomen om iets te aanbidden of een offer te brengen kon daar wel een geschikt object voor vinden, en dat heeft wel iets dat je associeert met beschaving. Ten slotte was er een rijke folklore van geesten, heksen en weerwolven die je nog tegenkomt in de literatuur uit die tijd. Dat maakt weer niet zo'n beschaafde indruk (al is er in dit opzicht niet zo erg veel veranderd, getuige de filmindustrie).
Iets anders, werkelijk afschuwelijks uit die tijd waren de gladiatorenspelen (ook hier kun je je afvragen of de moderne film niet in een soortgelijke behoefte aan gruwel voorziet). Tijdens Nero waren die erg populair geworden; na de bouw van het Colosseum in Rome -overigens gebouwd door Nero's opvolger- leidde dat tot hele veld- en zeeslagen, afgewisseld door gevech-



3 Wandschilderingen in de eetzaal van de Casa dei Vetti, Pompeii

ten tussen wilde dieren en afzonderlijke gladiatoren. Het moeten smerige en bloederige vertoningen zijn geweest. In Pompeii had je ze ook, zij het niet op de schaal van het Colosseum. Eén keer, in 59 n. C., ontaardde zo'n vertoning in een vechtpartij onder de toeschouwers die gedeeltelijk uit de naburige stad Nocera afkomstig waren. Daarna werden de spelen in Pompeii voor enige tijd verboden, maar het schijnt dat ze vrij snel weer werden hervat, want het volk was er nu eenmaal dol op. Dit verhaal (er is zelfs nog een afbeelding van bewaard) roept wel iets op van uit de hand gelopen voetbalrellen, maar helemaal hetzelfde is het toch niet.

Een vierde kenmerk dat – terecht of ten onrechte – sterk in de overlevering is blijven hangen (naast respectievelijk de christenen, de inheemse veelgoderij en de gladiatoren), is 'Pompeia erotica', de hardnekkige reputatie die Pompeii heeft opgebouwd van vrolijke lichtzinnigheid op het gebied van seks. Bij Bulwer Lytton merk je

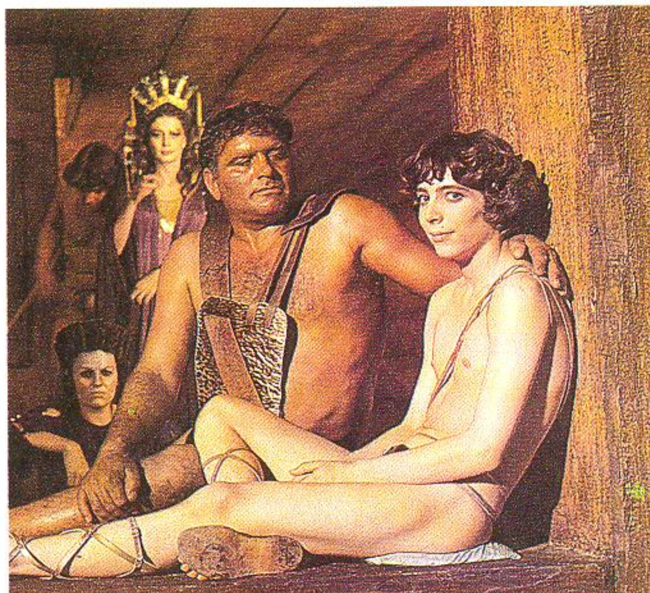
daar niet veel van (net zomin als in het Engeland van 1834), maar des te meer in de klassieke literatuur. Met name *Satyricon* van Petronius, dat zich in de omgeving van Pompeii afspeelt, schetst een ongeflatteerd (wat niet noodzakelijk betekent realistisch) beeld in een reeks situaties met figuren die zich op alle denkbare manieren met elkaar inlaten. De schroomvallige gedragingen van Glaucus, Ione en Nydia zijn in dit aanbod opmerkelijk afwezig. In plaats daarvan hebben we ook hier drie protagonisten, Encolpius, Ascyltos en het veelbelovende knaapje Giton, die het hele boek door klaplopen en de beest uithangen. Afgezien van Fellini's vrije bewerking van *Satyricon* in zijn gelijknamige film [*5*], is een hedendaags equivalent (maar veel zoutelozer) van deze visie op de oude Pompejanen te vinden in de comedy-serie *Up Pompeii*, uitgezonden door de BBC. De overeenkomst schuilt erin dat ongeveer elke zin een bedekte dubbelzinnigheid bevat. Verder bestaat deze serie uit een prachtige uitvergrote versie van een bepaalde clichévoorstelling van 'het leven in Pompeii', met figuren als Ludicrus Sextus, de bevallige Pneumonia en nogal wat verwijfde Grieken en dellen met ordinaire krullenkapsels.

Nu kun je ook van deze televisieserie opmerken dat hij meer zegt over de Engelsen die dat leuk vinden dan over de Pompejanen die erin worden geportretteerd. Inderdaad is het juist de speciale oorverdovende lelijkheid van moderne geestigheden op dit gebied, die ontbreekt in de erfenis van het oude Pompeii. Het Museo Archeologico Nazionale in Napels heeft een flinke collectie Pompejaanse erotica, van grof tot verfijnd, waarin vooral het mannelijk lid een ereplaats is toebedeeld, uitgevoerd in diverse verrassende materialen en metamorfosen [*2*]. Niet dat die voorstellingen allemaal even mooi en verheffend zijn, en niet dat de Pompejanen geen oog hadden voor de komische mogelijkheden van dit onderwerp. Maar het is alsof een bepaald type ranzigheid toen nog niet was uitgevonden, omdat er eenvoudig geen 'markt' voor was.



4 Lourens Alma Tadema, *Glaucus en Nydia*, 1867. Verblijfplaats onbekend; geveild bij Sotheby's Belgravia, New York, 6 november 1973

Het is niet zo makkelijk te zeggen hoe de Pompejanen met dit soort voorstellingen omgingen, of wat ze erin zagen. Naar het schijnt waren ze niet alleen bedoeld om het oog te behagen. Er school ook een rituele functie in, verbonden met Dionysus en de god Priapus, die allebei zorgden voor de voortgang van het leven. Een speciale en heel eigenaardige categorie waren de *tintinnabula*, kleine bronzen voorwerpen bestaande uit één of meer fallussen waaraan belletjes en soms ook een klein kereltje bevestigd waren. Door de kenner (Michael Grant) worden deze bronsjes beschreven als onheilwerende symbolen, 'rituele voorwerpen die met oriëntaalse culten in aanraking kwamen' en daarvan 'een diepgaande invloed' ondergingen. De fallus was bovendien 'het zinnebeeld van overvloed en welvaart.'
Dat is ongetwijfeld waar, en het zal ook wel voor veel andere voorstellingen gelden dat er, 'ergens', iets ritueels of symbolisch in verpakt zat. Maar toch krijg je de indruk dat de Pompejanen er zelf voornamelijk plezier in hadden, zoals wij plezier hebben in Sinterklaas en de kerstboom (ook allebei oorspronkelijk symbolisch en ritueel). Het is sowieso goed om je te realiseren, wanneer je interpretaties leest van wandschilderingen of beelden, dat de eventueel verwerkte symbolen toen gemeengoed waren. Men dacht er, denk ik, niet zo erg over na. Die dingen waren er en ze werden aardig gevonden, zoals nog steeds.
Dit voert vanzelf tot een laatste, en eigenlijk het meest overheersende kenmerk van Pompeii zoals het zich aan ons heeft overgeleverd: de indruk van een kleurrijke, ongedwongen en smaakvolle wereld. Van de archeologen mag je hier niet mee dwepen sinds de 18de-eeuwse Winckelmann het wat dat betreft erg bont heeft gemaakt, en er zal ook in die wereld wel van alles mis zijn geweest. Het was vast geen omgeving waar een 20ste-eeuwse Nederlander (laat staan een 20ste-eeuwse Nederlandse) zich thuis zou hebben gevoeld. Toch blijft de indruk van een vreemde idylle in het verhaal van de geschiedenis overeind, alsof die zich niet zomaar door een paar feiten uit de weg laat ruimen.
De reden daarvoor is niet zo moeilijk te raden: het is de kunst, die maakt dat 18de- en 19de-eeuwse geleerden (en velen van ons stiekem nog steeds) geneigd zijn om het antieke Pompeii te beschouwen als een 'gave' wereld met een



5 Scène uit *Fellini Satyricon* van regisseur Federico Fellini, 1969

gemeenschappelijke ziel of geesteskenmerk, iets dat in de 19de eeuw onherroepelijk verloren lijkt te zijn gegaan.
Dat van die kunst is ook een raadsel waarvoor eigenlijk nog niemand een echte oplossing heeft gevonden: vanwaar die homogene indruk overal waar je kijkt? Tot ver over de grenzen van het huidige Italië, bijvoorbeeld in de oude stad Efese aan de kust van Klein-Azië (nu Turkije), is hetzelfde beeld te zien, van een maatschappij met één stijl, een verfijning die overal van dezelfde aard lijkt te zijn. Inderdaad: een wereld zonder kitsch, althans die indruk wekt het in onze ogen. Dat was ook wat de 19de-eeuwer erin aantrok, en het is merkwaardigerwijs diezelfde droom van harmonische gaafheid die19de-eeuwers heeft aangezet tot het produceren van grote hoeveelheden kitsch. Alma Tadema is een vrij gunstige uitzondering, maar Bulwer Lytton gaat wat dat betreft niet vrijuit, al heeft hij zich naar het schijnt tot het uiterste ingespannen.
Dat probleem zal in dit *Kunstschrift* verder niet aan bod komen, evenmin als de vraag 'hoe het nu eigenlijk was' in die tijd. Misschien is het ook beter die vraag niet al te nadrukkelijk te stellen. Tenslotte is het zelfs niet eenvoudig om te zeggen hoe het in onze eigen tijd is. Dat zijn vragen waar niemand antwoord op kan geven; ze hangen in de lucht als lege spoken, die op z'n hoogst af en toe kunnen worden ingevuld door iemand met genoeg talent en verbeelding. Maar echt noodzakelijk is dat niet. Je kunt ook eenvoudig genieten van wat bewaard is gebleven: de schitterende decoraties, die merkwaardig modern aandoende wanden vol 'schilderijen' en al die grappige en prachtig gemaakte voorwerpen.

Baldassare Conticello

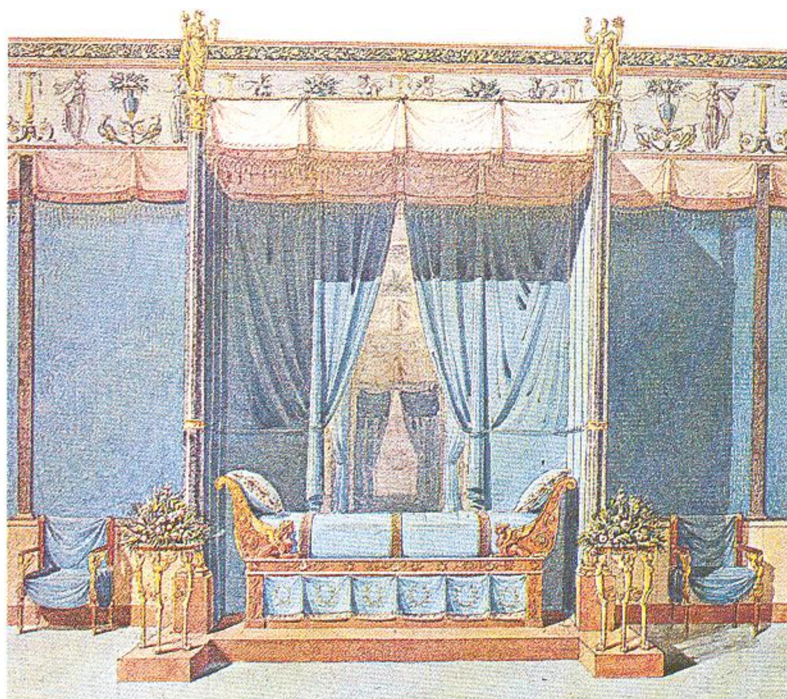
Pompeii herontdekt

een kleine geschiedenis

De herontdekking van Pompeii had allerlei verstrekkende gevolgen: als voorbeeld voor kunstenaars en interieur-ontwerpers, en als begin van de klassieke archeologie

De antieke nederzettingen in de Romeinse Campania ten zuiden van Napels, waaronder Pompeii, behoorden in de oudheid niet tot de uitzonderlijk befaamde of belangrijke steden. Ze werden grotendeels bewoond door rijke middenstanders en grondbezitters. Alleen Herculaneum was van een andere klasse; dit was waarschijnlijk de laatste in een reeks van onderling verbonden villawijken, de Rivièra van het keizerlijke Rome.

Het is voor ons een gelukkige omstandigheid (iets minder voor de oorspronkelijke bewoners) dat het leven in de begraven steden niet, zoals gewoonlijk gebeurt met steden, een geleidelijke dood is gestorven. Juist de plotselinge catastrofe die de huizen, tuinen en alle mogelijke andere voortbrengselen van mens en natuur in een toestand van tijdloze stilstand heeft gefixeerd, maakt dat wij ons hier beter dan waar ook een beeld kunnen vormen van het leven in oude samenlevingen.
Het feit dat Pompeii tot een diepte van vijf tot zes meter, en Herculaneum tot tien meter diep was ondergedolven (na de uitbarsting van 1631 werden dat er zevenentwintig) heeft de steden lange tijd tot op zekere hoogte beschermd tegen inbreuken van avonturiers en schatgravers. Het was zelfs zo dat de herinnering aan de precieze plaats van de Romeinse steden na verloop van tijd verloren is gegaan. De eerste opgravingen, op de heuvel die bekend stond als Civita maar in feite het hart van het oude Pompeii vormde, werden aanvankelijk toegeschreven aan het oude Stabiae. Pas toen een inscriptie te voorschijn kwam met daarop de woorden *civitas Pompeianorum* werd de stad geïdentificeerd als Pompeii.
De eerste ontdekkingen rond het gebied van de Vesuvius vonden plaats in Herculaneum in de eerste jaren van de 18de eeuw; het eerste monument waarvan een gedeelte aan het licht werd gebracht, in 1738, was het Romeinse theater.



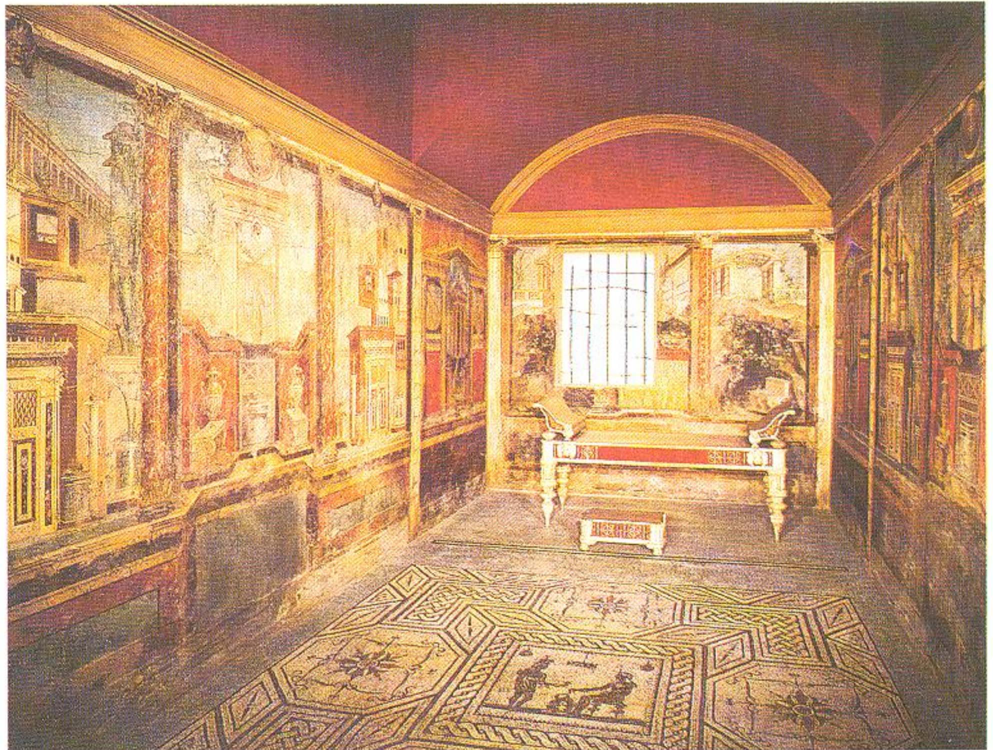
De exploratie van de steden rond de Vesuvius was de eerste in zijn soort die systematisch en op kosten van de overheid is uitgevoerd; in dit geval de koning van Napels, Karel III van Bourbon. Het is wel zeker dat de ontdekkingen in Herculaneum (speciaal de zogeheten Villa dei Papyri) en Pompeii op de publieke opinie een enorme indruk hebben gemaakt: het was het begin van de neoklassieke beweging in de (toen) moderne kunst en woninginrichting.
Het is ook zeker dat die ontdekkingen een doorslaggevende stimulans vormden voor de belangstelling voor resten uit de klassieke oudheid. Er werden oudheidkundige verenigingen opgericht, en expedities georganiseerd om de antieke

monumenten te bekijken en te tekenen. Het was de geboorte van de klassieke archeologie, aangeduid als *Altertumswissenschaft.* In Rome publiceerde Johann Joachim Winckelmann in 1764 zijn *Geschichte der Kunst des Altertums*, nog steeds beschouwd als het fundament van de klassieke archeologie. Aan de opgravingen is nu, 250 jaar na de eerste officiële bekendmaking in 1738, nog steeds geen einde gekomen.

De voornaamste doelstelling van de eerste onderzoekers was het vinden van kunstwerken en opvallende getuigenissen van het dagelijks leven, met als enig oogmerk het decoreren van aristocratische verblijven (pas later musea), met name het koninklijk paleis te Portici. Sindsdien en tot op heden is de archeologische aandacht steeds meer komen te liggen op de blootlegging en reconstructie van zo groot mogelijke delen van deze steden in hun oorspronkelijke toestand, dat wil zeggen ná de aardbeving van 62 en vóór de uitbarsting in 79.

Inmiddels hebben veel hooggekwalificeerde archeologen bijgedragen tot onze kennis van de oude steden Herculaneum en Pompeii. Er zijn er twee die speciale vermelding verdienen: Vittorio Spinazzola (werkzaam van 1910 tot 1924), die zich vooral heeft ingespannen voor de systematische stedebouwkundige exploratie van Pompeii, en Amadeo Maiuri (1924-1961), aan wie we de rijkste en tegelijk meest betrouwbare bijdrage in onze kennis van de stad danken. Maiuri had bovendien een voor zijn tijd opmerkelijke aandacht voor stratigrafisch onderzoek, waardoor tevens kennis kon worden vergaard over de zeshonderd jaar oudere bewoning van de plek, voorafgaand aan de uitbarsting in 79.

Sinds de jaren vijftig van deze eeuw is er een tijdlang sprake geweest van een afname van archeologisch onderzoek in de steden rond de Vesuvius. In het algemeen was er een verminderde activiteit op het gebied van restauratie- en onderhoudswerkzaamheden, als gevolg van beperkte middelen.Deze omstandigheid leidde tot een ernstige verdere afbrokkeling van muren en corrosie van wandschilderingen, nog bevorderd door een ongebreidelde wildgroei van gras en struikgewas. Tot overmaat van ramp deden de schadelijke gevolgen van bepaalde oudere restauratietechnieken zich gelden, zoals het gebruik van gewapend beton en cementinjecties. Deze situatie duurde tot 1980, toen een nieuwe aardbeving voor nog meer vernietiging zorgde, waarna het tij werd gekeerd. In 1981 werd de *Soprintendenza Archeologica* van Pompeii opgericht, met een autonoom onderzoeksinstituut dat zich sinds 1984 toelegt op het coördineren en organiseren van verschillende vormen van oudheidkundig onderzoek onder een gemeenschappelijke noemer.



< 6 Percier en Fontaine, Ontwerp voor een slaapkamer, 1799

7 Interieur van de villa di P. Fannius Synistor, nu in het Metropolitan Museum of Art, New York

Deze tekst is een bewerking van een artikel in de tentoonstellingscatalogus *Rediscovering Pompeii*, IBM Gallery of Art and Science, New York 1990.

Baldassare Conticello is directeur van het onderzoeksinstituut van de Soprintendenza Archeologica te Pompeii.

Kees Peterse

Pompeii

De bouwgeschiedenis van een antieke stad

De geschiedenis van Pompeii is sinds de 18de eeuw steeds verder blootgelegd. Wat te voorschijn kwam is een stad die al zeker zes eeuwen bestond voor hij zich ontwikkelde tot de Romeinse stad die wij kennen uit de overblijfselen. Een bouwkundige analyse van de gelukkige synthese tussen twee culturen: de italische domus en het Griekse peristylium.

Op 24 augustus van het jaar 79 n. C. kwam er door een krachtige uitbarsting van de vulkaan de Vesuvius een abrupt einde aan het leven in de Romeinse stad Pompeii. Zeventien jaar eerder was Pompeii al getroffen door een aardbeving. Deze eerdere catastrofe had het sociale en economische leven dusdanig ontwricht dat de stad zich er, ondanks de inspanningen van haar bewoners, nooit meer helemaal van heeft kunnen herstellen. De uitbarsting van de Vesuvius trof dan ook een stad die gedeeltelijk verlaten was en waarin overal de sporen van herstelwerkzaamheden zichtbaar waren.

Vanaf het midden van de 18de eeuw wordt er in Pompeii gegraven. Veel van wat er gevonden is heeft betrekking op de laatste bewoningsfase van de stad, maar bij de architectuur ligt dat duidelijk anders. Hier zien we dat Pompeii een rijke geschiedenis kende die zich uitstrekte over een periode van circa achthonderd jaar.

Voorgeschiedenis 8ste eeuw – ca 450 v. C.

Over de vroegste geschiedenis van Pompeii is nog steeds heel weinig bekend. De stad is waarschijnlijk in de 8ste eeuw v. C. als kleine nederzetting ontstaan op een prehistorische uitloper van de Vesuvius. Dit plateau bevond zich direct in de buurt van belangrijke handelswegen en lag bovendien bij de plaats waar de in de oudheid bevaarbare rivier de Sarno in zee uitmondde.

Vanaf de 6de eeuw v. C. weten we meer over de ontwikkeling van Pompeii. In de eerste helft van die eeuw werd voor het eerst een stadsmuur gebouwd. Deze omsloot een gebied van ongeveer 63 ha, en ofschoon de stadsmuur nog vele fasen van herbouw heeft gekend, is de stad nooit groter geworden. De oudste stadsmuur was vervaardigd uit grote blokken 'pappamonte'. Dit is de vulkanische steensoort waaruit de ondergrond van Pompeii bestaat; het gaat dus om een lokaal bouwmateriaal. Over de huizen uit deze periode is niet veel bekend; in de huidige stad zijn er boven de grond geen sporen meer van te vinden. Alleen door opgravingen van de archeoloog Maiuri weten we dat deze huizen zich in de westelijke helft van de stad bevonden en dat ze een rechthoekige plattegrond hadden. De huizen waren beperkt in aantal en stonden her en der verspreid in het veld. Ook binnen de stadsmuur werd veel grond gebruikt voor de landbouw.

Aan het einde van de 6de eeuw werd Pompeii verrijkt met de zogenaamde dorische tempel, waarin invloeden van verschillende culturen herkenbaar waren: de tempel was, zo blijkt uit onderzoek van de archeoloog De Waele, een gebouwde synthese van de etrusco-italische en de Griekse cultuur, die beide in de 6de eeuw in de omgeving van Pompeii dominant aanwezig waren. De dorische tempel is ook van belang vanwege de keuze van het bouwmateriaal. Men heeft niet langer gebruik gemaakt van het inferieure pappamonte, maar is overgestapt naar een veel hardere kalksteen, die gewonnen werd in de vallei van de rivier de Sarno. Daarnaast gebruikte men voor de treden en de zuilschachten de uit het naburige Nocera afkomstige tufsteen. Deze nieuwe materialen gaven aan het bouwen in Pompeii een duurzamer karakter. Dit komt ook tot uitdrukking in de eerste herbouw van de stadsmuur: in de eerste helft van de 5de eeuw v. C. wordt de stadsmuur vanaf de grond opnieuw opgebouwd, deze keer in kalksteen.

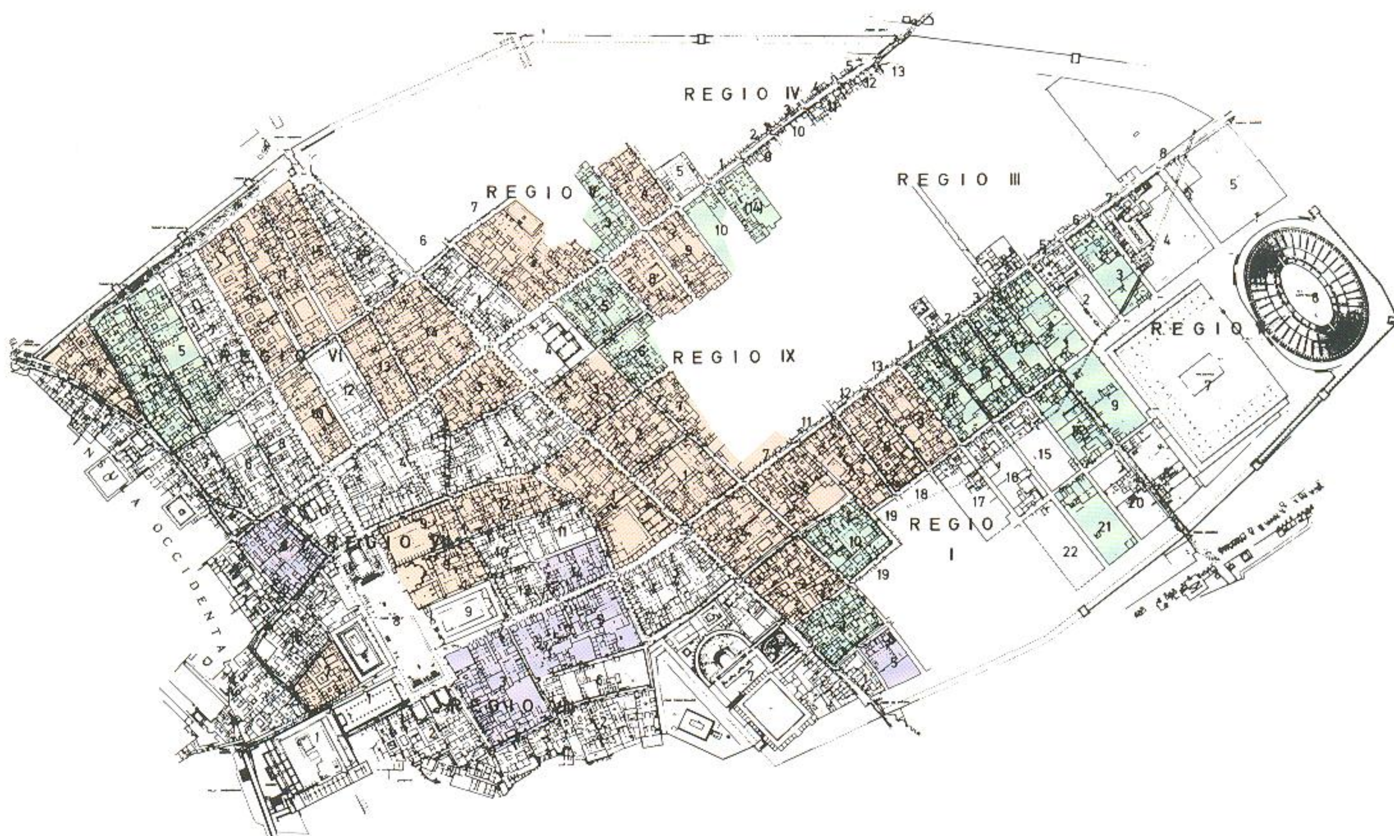
Ontwikkeling van de stad ca 450 – ca 175 v. C.

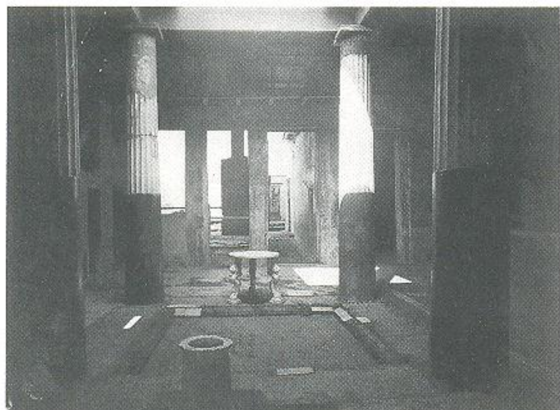
Vanaf het midden van de 5de eeuw v. C. begint de stad Pompeii vaste vormen aan te nemen. Het is rond deze tijd dat het stratenplan echt gestalte moet hebben gekregen. Dit plan wordt gekenmerkt door een patroon van enerzijds globaal noord-zuid georiënteerde en anderzijds ongeveer oost-west gerichte straten. De straten omgeven rechthoekige stukken grond (*insulae*) waarop huizen en andere gebouwen zijn neergezet. Alleen in de zuidwesthoek van de stad ziet het stratenplan er anders uit: de daar aanwezige aaneenschakeling van gebogen straten markeert waarschijnlijk de kern van het oudste Pompeii. De huizen uit deze periode zijn gebouwd in kalksteen en worden in de literatuur dan ook aange-

duid met de term 'Kalksteinatrien'. Op basis van het muurwerk kunnen zij worden verdeeld in drie groepen [*8*].

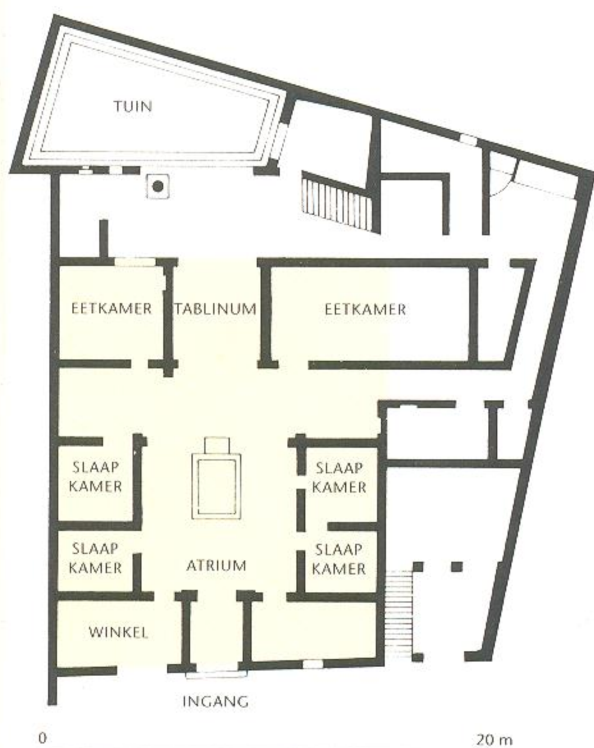
In het begin van de 2de eeuw v. C. moet Pompeii grotendeels bebouwd zijn geweest. Dit betekent overigens niet dat de bebouwing altijd aaneengesloten was. Zeker buiten het centrum kwam het voor dat huizen geheel vrij op het terrein stonden. Dit is op te maken uit het feit dat sommige huizen naast een hoofdingang aan de straat ook doorgangen hadden in de zijgevels. Het huistype uit deze periode wordt vaak aangeduid met de term 'italische domus'. Van dit huistype zijn in Pompeii twee varianten bewaard gebleven. De meest bekende is het traditionele atriumhuis, genoemd naar de centrale ruimte, het *atrium*, waaromheen de overige vertrekken zijn gegroepeerd [*9*]. Vanaf de straat komt men eerst in het *vestibulum*. Dit is een soort portiek van beperkte grootte dat in open verbinding staat met de straat. Vanuit het vestibulum heeft men via de eigenlijke voordeur toegang tot de *fauces*. Deze vormen een voortzetting van het vestibulum, maar dan aan de binnenzijde van het huis. Aan weerszijden van de ingangspartij bevindt zich een vertrek dat soms naar de straat is geopend. Pas in later tijd werd het gebruikelijk om in deze vertrekken winkeltjes te vestigen. Wanneer men via de fauces eenmaal in het atrium is aangekomen, wordt duidelijk dat sommige van de omliggende vertrekken slechts door een smalle, hoge deur toegankelijk zijn, terwijl andere ruimtes over de volledige breedte en hoogte naar het atrium zijn geopend. Tot de eerste groep behoren de *cubicula*, die zich aan weerszijden van het atrium kunnen bevinden. Dit waren vaak slaapkamertjes, maar het kon ook een kleine werkruimte of studeerkamer zijn. Tot de volledig geopende vertrekken moet men de *alae* en het *tablinum* rekenen. De precieze functie van de alae is onbekend. Ofschoon er aanwijzingen zijn dat ze in de laatste bewoningsfase van de stad soms als bergruimte werden gebruikt, geloven wij niet dat dit de oor-

8 Plattegrond van Pompeii (ca 450 – ca 175 v. C.)
De oudste huizen uit deze periode zijn gebouwd tussen ca 450 en ca 420 v. C. en bevinden zich in de zuid-westhoek van de stad *(paars)*. In de volgende fase, waarvan het begin toevallig samenvalt met de inval van de Samnieten en die wij dateren tussen ca 420 en ca 275 v. C., is de bebouwing zowel in noordelijke als in oostelijke richting voortgezet. In deze fase lijkt vooral aan de hoofdstraten te zijn gebouwd *(oranje)*. De laatste fase binnen deze periode loopt van ca 275 tot ca 175 v. C. De bebouwing breidt zich nog verder in oostelijke richting uit en open plekken in de stad worden opgevuld *(groen)*.

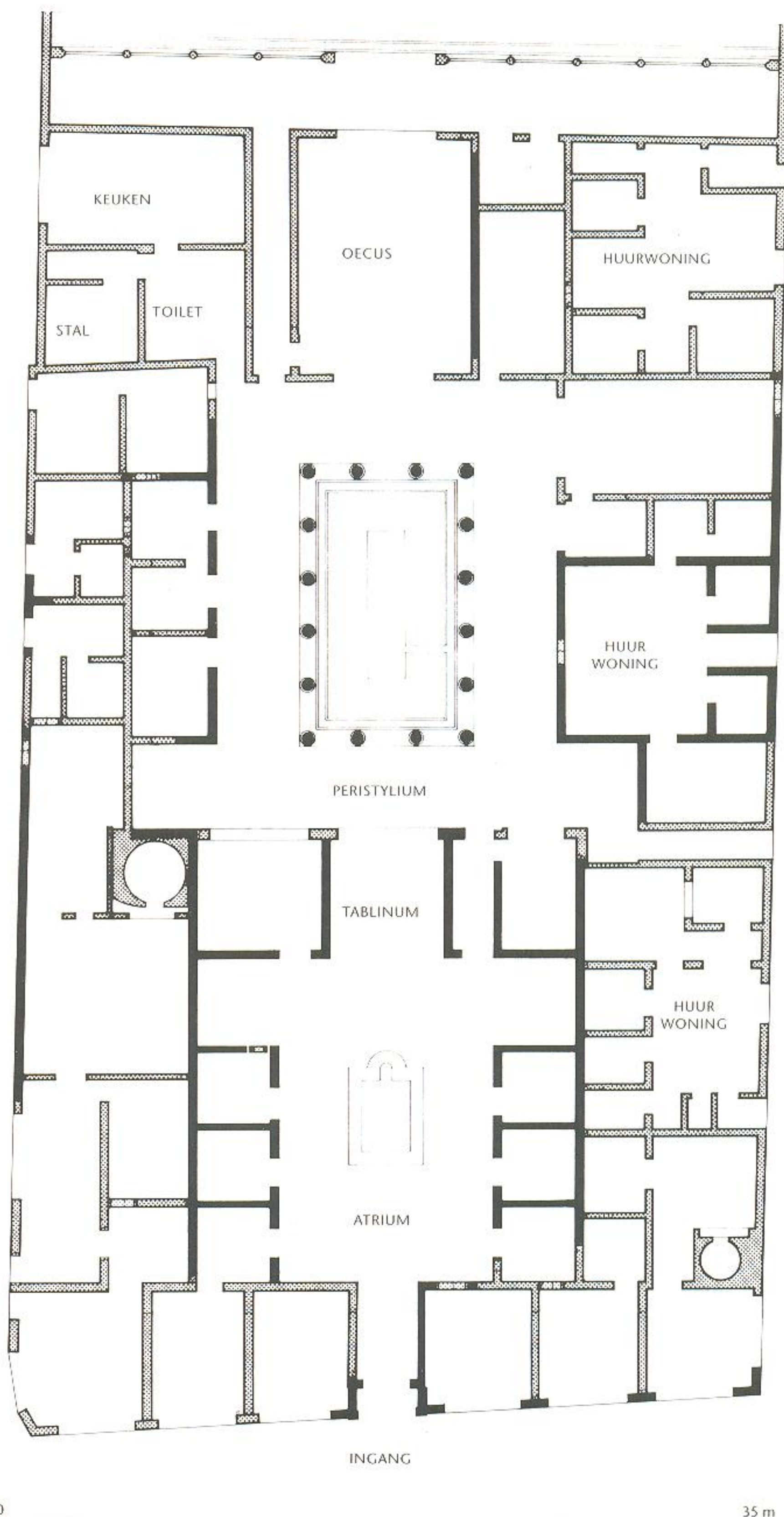




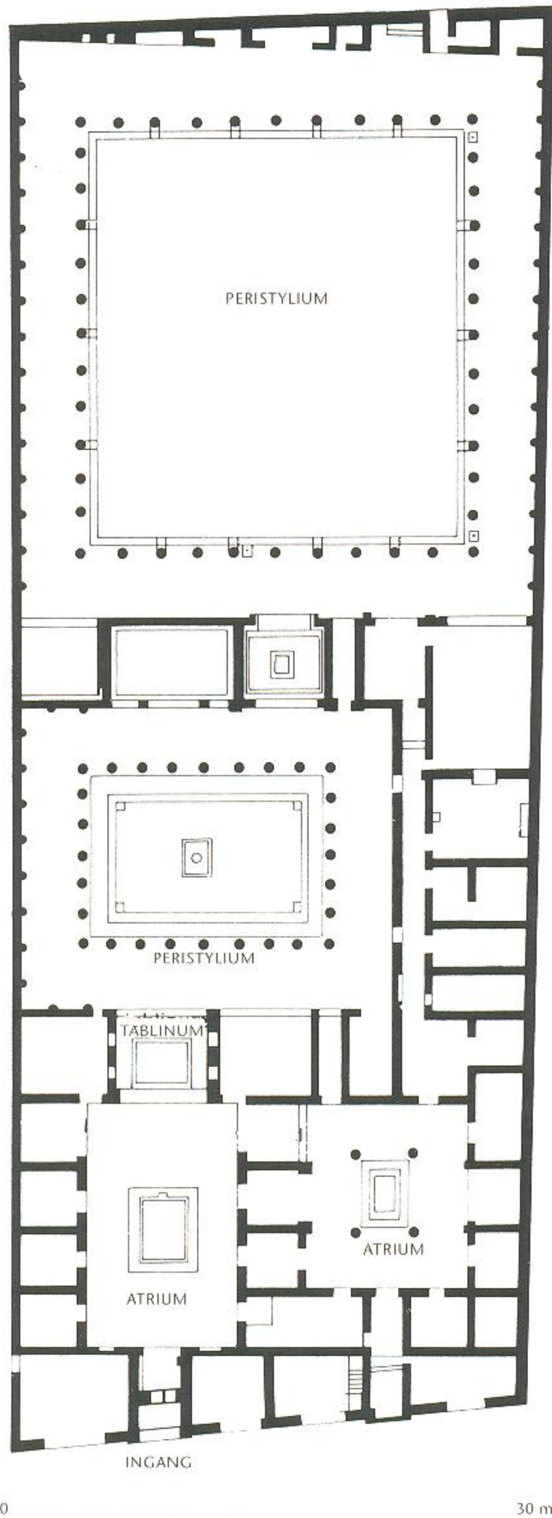
13 Atrium van de Casa dei Cei in Pompeii. Foto uit 1934

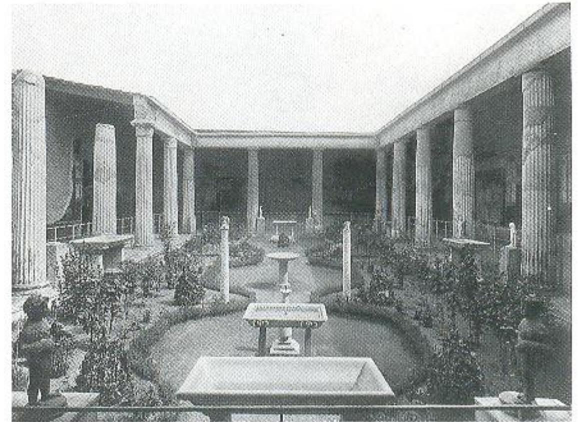


9 Plattegrond van de Casa del Chirurgo in Pompeii. Het gekleurde deel is de oude italische domus.

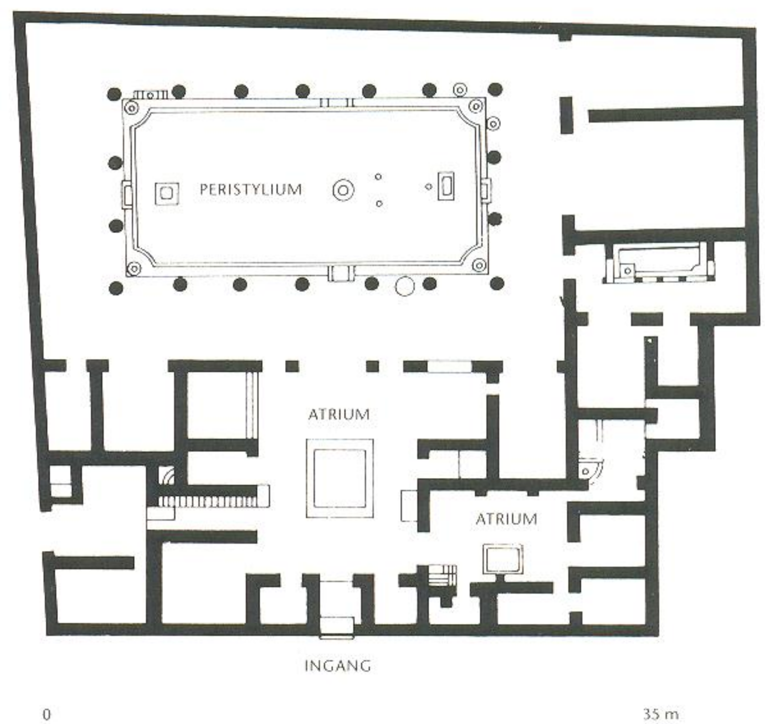


10 Plattegrond van de Casa di Pansa in Pompeii, midden 2de eeuw v. C.





14 Peristylium van de Casa dei Vetti in Pompeii. Foto uit 1920



11 Plattegrond van de Casa del Fauno in Pompeii, midden 2de eeuw v. C.

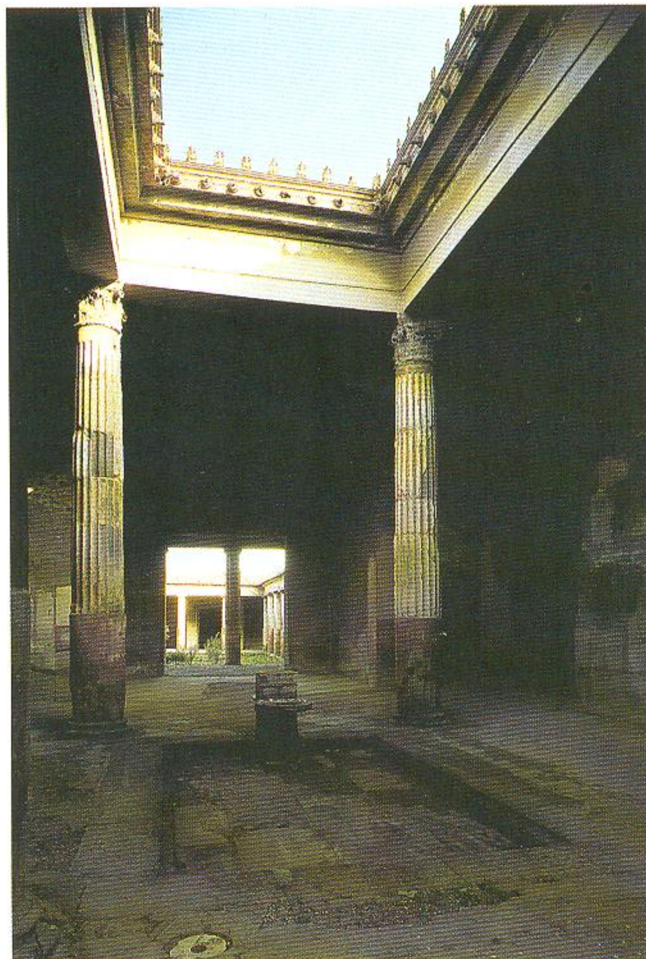
12 Plattegrond van de Casa dei Vettii in Pompeii, 1ste eeuw n. C.

spronkelijke functie is geweest. Hiervoor is de grote doorgang naar het atrium veel te monumentaal. Het tablinum was van oorsprong een representatieve ruimte. Links of rechts daarvan bevindt zich het *triclinium* , de eetkamer, die via een smalle deur naar het atrium en met een breed venster naar de tuin is geopend. Achter het huis lag een al of niet ommuurde moestuin.
De tweede variant van de italische domus toont eveneens een atrium. Nu is echter de breedte groter dan de diepte en bovendien ontbreken aan weerszijden de cubicula en de alae. De alae hadden in dit huistype klaarblijkelijk geen functie, terwijl de cubicula deels op de verdieping waren ondergebracht. Deze variant van de italische domus was waarschijnlijk bestemd voor een sociaal lagere klasse en was in de hier beschreven periode duidelijk in de meerderheid.
De italische domus was een naar buiten toe gesloten woning. Met uitzondering van het venster in de eetkamer waren alle raampjes klein. Het leven concentreerde zich om het atrium.
In het dak van het atrium zat vaak een opening (*compluvium*) waardoor licht en lucht in de woning konden komen. Daarnaast bood deze opening de mogelijkheid om regenwater op te vangen dat voor het huishouden werd gebruikt. Hiervoor is in de vloer van het atrium een bekken (*impluvium*) aangebracht.
De architectuur van de italische domus wordt gekenmerkt door een strakke ordening, waarbij alle vertrekken een vaste plaats hebben. Een ander belangrijk kenmerk is de symmetrie ten opzichte van de centrale middenas van het huis.
De plattegrond van de italische domus toont een verwantschap met die van duidelijk oudere Etruskische graven. Het lijkt dan ook waarschijnlijk dat het ontstaan van dit huistype in de Etruskische wereld heeft plaatsgevonden.

Traditie en vernieuwing ca 175 – 80 v. C.

Ofschoon de 2de eeuw v. C. gekenmerkt wordt door een grote bouwactiviteit, is Pompeii binnen de stadsmuren niet wezenlijk groter geworden. Veel oude huizen zijn in deze eeuw geheel of gedeeltelijk gesloopt om plaats te maken voor nieuwe, soms aanmerkelijk grotere, woningen. Ook werden de open plekken in de stad nu systematisch opgevuld. Het is in deze eeuw geweest dat de bebouwing, meer dan voorheen, een aaneengesloten karakter kreeg. Naast huizen zijn er in de 2de eeuw v. C. ook veel openbare gebouwen ontstaan, bijvoorbeeld de basilica aan het forum. Dit gebouw was niet alleen een handelscentrum, maar kende bovendien een tribunaal waarin rechtspraak plaatsvond.
De nieuwe gebouwen werden niet langer in grote blokken kalksteen opgetrokken, maar in breuksteen, die door een goede kwaliteit mortel bijeengehouden werd. Deze belangrijke verandering in de bouwtechniek werd mogelijk toen men aan het einde van de 3de eeuw v. C. in Campania de hydraulische werking van zogenaamde pozzolana ontdekte. Na een waarschijnlijk korte periode van experimenteren, was men in staat om uit gebluste kalk en pozzolana, met als toeslagmateriaal zand, een harde mortel te maken die we kunnen beschouwen als de voorloper van het moderne beton. Deze ontdekking maakte het bouwen niet alleen goedkoper, het opende ook de weg voor de ontwikkeling van de Romeinse koepel- en gewelfbouw.
De 2de eeuw v. C. is niet alleen voor Pompeii zeer belangrijk geweest. Ook andere steden profiteerden van een politieke stabiliteit, die gepaard ging met een economische opbloei. De Romeinen kwamen steeds meer in contact met de Grieks-hellenistische wereld, wat grote gevolgen heeft gehad voor de Romeinse kunst; ook de architectuur van de Romeinen werd er sterk door beïnvloed.
Toch mag men niet zeggen dat de Pompejaanse huisarchitectuur in de 2de eeuw volledig van karakter veranderde. De italische domus bleef in beide varianten voortbestaan tot de regeringsperiode van Augustus (27 v. C. – 14 n. C.). De voornaamste verandering school in de decoratie en inrichting van deze woningen.
Naast dit traditionele huis ontstaat in de 2de eeuw wel een nieuw type woning, bestemd voor de toplaag van de samenleving. In essentie is deze woning een inventieve combinatie van de italische domus en de kern van de Grieks-hellenistische woning: het *peristylium*. Dit is een centraal gelegen open ruimte die aan de vier zijden door een overdekte zuilengang wordt omgeven. Wat de functie als centrale verkeersruimte betreft, kan men het hellenistische peristylium vergelijken met het italische atrium. Omdat de Romeinen geen behoefte hadden aan

een tweede verharde centrale ruimte, werd de functie van het peristylium veranderd in die van een siertuin. Om het peristylium situeerden de Romeinen eveneens uit de hellenistische wereld afkomstige en met Griekse namen aangeduide vertrekken. De belangrijkste hiervan is de *oecus*, een grote zaal die met een brede opening naar het peristylium is gericht, en die als woon- en ontvangstruimte werd gebruikt.
De nieuwe woning bestaat dus in feite uit een combinatie van twee centra met elk een heel eigen karakter. Het atrium bleef voortbestaan als betrekkelijk donkere ruimte waaromheen de eerder genoemde vertrekken waren gegroepeerd. Ten opzichte van de italische domus uit de vorige periode is het atrium nu vaak duidelijk groter en bovendien werd de ruimte onder hellenistische invloed soms architectonisch geleed: was het atrium aanvankelijk een grote holle ruimte, in de 2de eeuw v. C. zien we dat op de hoeken van het impluvium soms vier grote zuilen worden geplaatst. We spreken dan van een *atrium tetrastylum* [*15*]. De reden voor het plaatsen van de zuilen is tweeledig. Doordat men er omwille van de representatie naar streefde het atrium te vergroten, ontstond in enkele gevallen de constructieve noodzaak om de grote moerbalken waarop het dak rustte, te ondersteunen. Maar daarnaast zijn de zuilen in het atrium ook zuiver vanwege het fraaie ruimtelijke effect geïntroduceerd. Er zijn namelijk ook betrekkelijk kleine atria als atrium tetrastylum uitgevoerd.
Het tweede centrum in de nieuwe Romeinse woning was het peristylium. Deze zuilenhof kende een veel grotere toetreding van licht en bovendien zorgden de planten en de bloemen voor een aangename sfeer. Een extra effect werd bereikt door de fonteintjes die in de tuin waren opgesteld. Ook in de nieuwe woning bleef men streven naar een symmetrische opzet.
Een goed voorbeeld van de nieuwe Romeinse woning is de Casa di Pansa uit het midden van de 2de eeuw v. C. [*10*]. Deze woning bestaat uit een periferie en een centrum. In dit centrum, dat de eigenlijke woning vormt, herkennen we de italische domus met daarachter het peristylium. Beide zijn ongeveer even groot, hetgeen waarschijnlijk betekent dat er rond het midden van de 2de eeuw een evenwicht bestond tussen de sociale betekenis van het oude centrum, de italische domus, en het nieuwe peristylium. Aan deze laatste ruimte grenst een grote oecus, die eveneens op de symmetrie-as van de woning ligt. Aan de buitenzijden van de Casa di Pansa concentreren zich andere functies. Bij de hoofdingang bevinden zich zes winkeltjes met aansluitend een bakkerij. De twee ovens zijn op de plattegrond duidelijk te herkennen. Daarnaast vindt men aan de rechter- of oostzijde van het complex drie huurwoningen, waarvan de middelste aanvankelijk in open verbinding stond met het peristylium. Ook aan de linker- of westzijde van het huis zijn twee huurwoningen gebouwd.
Naast de oecus bevonden zich de keuken, het toilet en de stal. Aan de noordzijde wordt het huis afgesloten met een later toegevoegde porticus van waaruit men toegang had tot de moestuin.
De Casa di Pansa toont een enkelvoudige opzet,



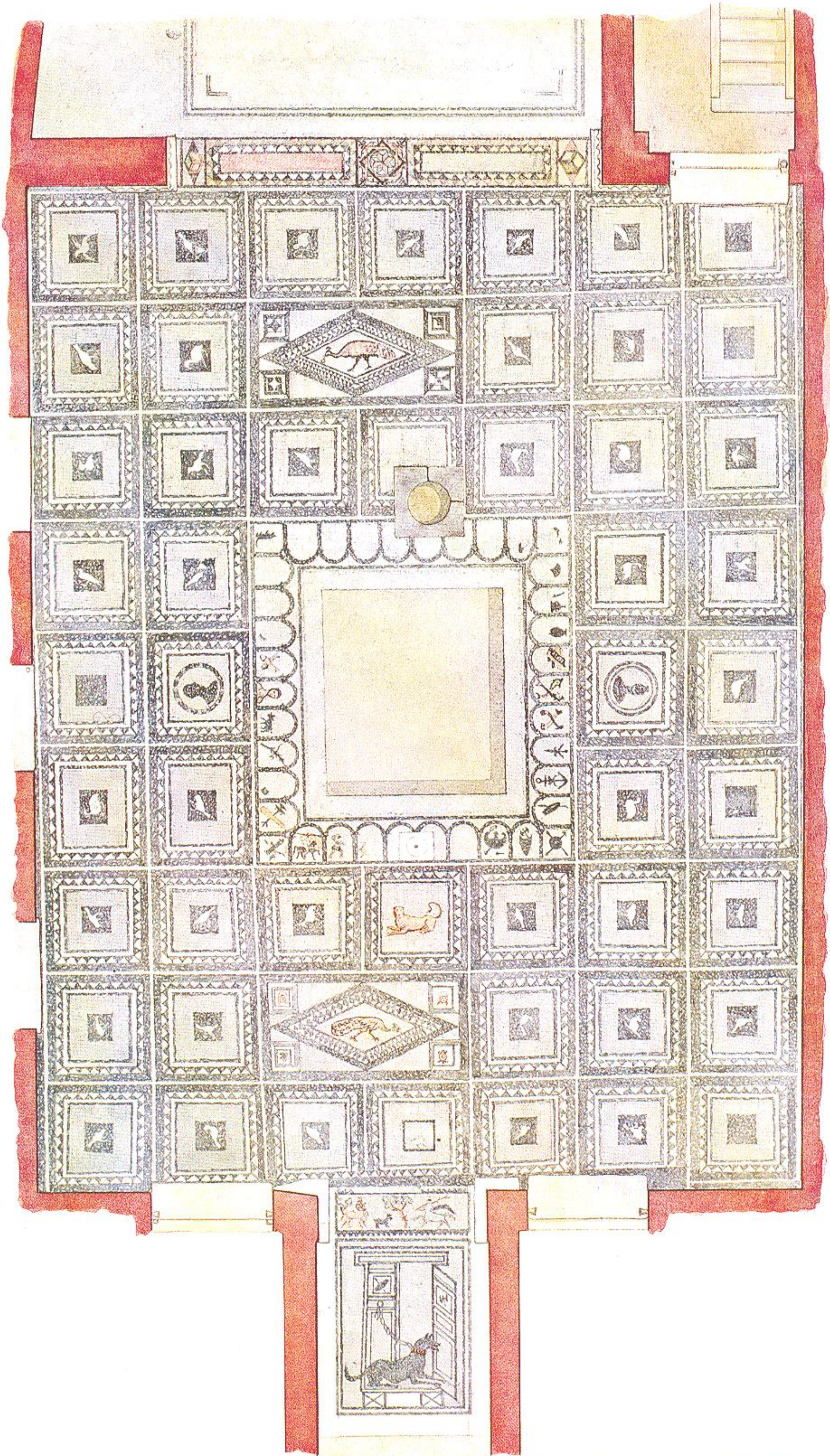
15 Atrium tetrastylum in de Casa delle Nozze d'Argento, Pompeii

16 Casa di Paquius Proculus in Pompeii. Het vloermozaïek in het atrium heeft een cassettenindeling die het plafond weerspiegelt. In het midden ligt het impluvium, de marmeren bak waarin het regenwater wordt verzameld. In de ingang is het 'cave canem'-motief te zien. Datering midden 1ste eeuw n. C.

maar er zijn in dezelfde periode ook complexere woningen gebouwd. Hiervan vormt de bekende Casa del Fauno een voorbeeld [*11*]. Als we ons beperken tot de essentie van deze woning, dan zien we dat het huis twee atria en twee peristylia heeft. Hierbij moet evenwel worden opgemerkt dat het grootste peristylium waarschijnlijk wat later is toegevoegd. Het atrium zonder zuilen was het representatieve atrium, waaraan onder meer het tablinum ligt. Het andere atrium, dat vier zuilen toont, was bestemd voor meer uitgesproken huishoudelijk gebruik. De zuilen zijn, hoe fraai ze ook zijn bewerkt, vooral om constructieve reden geplaatst. Achter de atria ligt het eerste peristylium. Aan de rechter- of oostzijde van deze ruimte bevinden zich achter een vrijwel geheel gesloten muur enkele vertrekken, waaronder de baden, de keuken en het toilet. Opmerkelijk is dat het privé-badcomplex, dat in Pompejaanse huizen maar zelden voorkomt, heel anders dan in onze tijd als een gewone praktische voorziening werd beschouwd.
De Casa del Fauno illustreert heel duidelijk de essentie van de door het hellenisme beïnvloede architectuur in Pompeii: een schaalvergroting in het architectonische denken. Vormde de italische domus aanvankelijk altijd een volledig huis, nu is deze woonkern veranderd in een soort moduul, waarvan men er naar believen één of meer in een ontwerp opneemt. In de Casa del Fauno, en in vele andere Pompejaanse huizen, vinden we een versmelting van tweemaal deze domus. Hetzelfde geldt voor het peristylium, dat als kern van een aantal woonvertrekken meermalen in een huis of villa kan voorkomen. Dit huistype kan men dan ook karakteriseren als een doorgaans symmetrisch georganiseerde integratie van min of meer zelfstandige ruimtelijke kernen. Deze laatste bestaan óf uit een atrium met omliggende vertrekken óf uit een peristylium met aangrenzende ruimtes.

Pompeii een Romeinse stad 80 v. C. – 79 n. C.

In 80 v. C. werd het voorheen Samnitische Pompeii een Romeinse *colonia*, met als direct gevolg de vestiging van een groot aantal Romeinse veteranen. De Romeinen troffen een volledig ontwikkelde stad aan, waarin nog slechts beperkte ruimte bestond voor nieuwbouw. Toch hebben zij in Pompeii veel geconstrueerd. Vooral met nieuwe openbare gebouwen veranderden zij het karakter van de stad: zo verrezen er tempels, handelsgebouwen, openbare badgebouwen, een theater en een amfitheater en waterwerken.
In de huisarchitectuur veranderde er niet zoveel, zij het dat de bouwactiviteit minder intens was dan in de 2de eeuw v. C. Wel hebben er veel verbouwingen plaatsgevonden. Zo zien we aan de straatzijde van de woningen steeds meer winkeltjes verschijnen. Deze aanpassingen zijn duidelijk te herkennen aan de bouwwijze in baksteen. Ook heeft men grote, vaak 2de- eeuwse woningen opgesplitst in meer appartementen en werd de grote hoogte van oude woningen benut voor het aanbrengen van extra verdiepingen. Dit soort verbouwingen heeft plaatsgevonden tot aan de ondergang van de stad.
Vanaf de tijd van Augusutus bestaat er een tendens om het zwaartepunt van de woning, dat voorheen gelijkelijk over atrium en peristylium was verdeeld, te verschuiven in de richting van de laatste ruimte. Een voorbeeld van deze ontwikkeling is de Casa dei Vettii [*12*]. Op de plattegrond is duidelijk te zien dat het peristylium groter is dan het atrium. Bovendien liggen de echte woonvertrekken allemaal aan het peristylium. Deze woning is ook van belang omdat hier het tablinum ontbreekt; het atrium grenst rechtstreeks aan het peristylium.
Duidelijker dan in Pompeii vindt men voorbeelden van deze ontwikkeling in Herculaneum, dat tegelijk met Pompeii is verwoest. De Casa dei Cervi, dat met een zonneterras gericht was naar de zee, bezat nog maar een heel klein atrium, niet meer dan een bescheiden hal. Het leven concentreerde zich rond de tuin die door een gang wordt omgeven. In de tuin bouwde men een grote eetkamer van waaruit de bewoners en de gasten zicht hadden op zowel bloemen en planten als op de zee.
Wie in deze stad de weldaad van een dergelijke architectuur heeft geproefd, verbaast het niet dat de Romeinen in hun huisarchitectuur de nadruk zijn gaan leggen op de tuin, met als centrum het peristylium.



Stephan T.A.M. Mols
& Eric M. Moormann

Smaak en comfort in de Romeinse oudheid

Een eigenaardig aspect van resten uit de antieke wereld is dat ze overal hetzelfde patroon volgen: mozaïekvloeren, wanden beschilderd met vogels, bloemen, vruchten, dieren en mensen. In Pompeii is veel van de antieke woningdecoratie bewaard gebleven, hoewel er nog veel meer verloren is gegaan. Een blik in antieke keukens en slaapkamers.

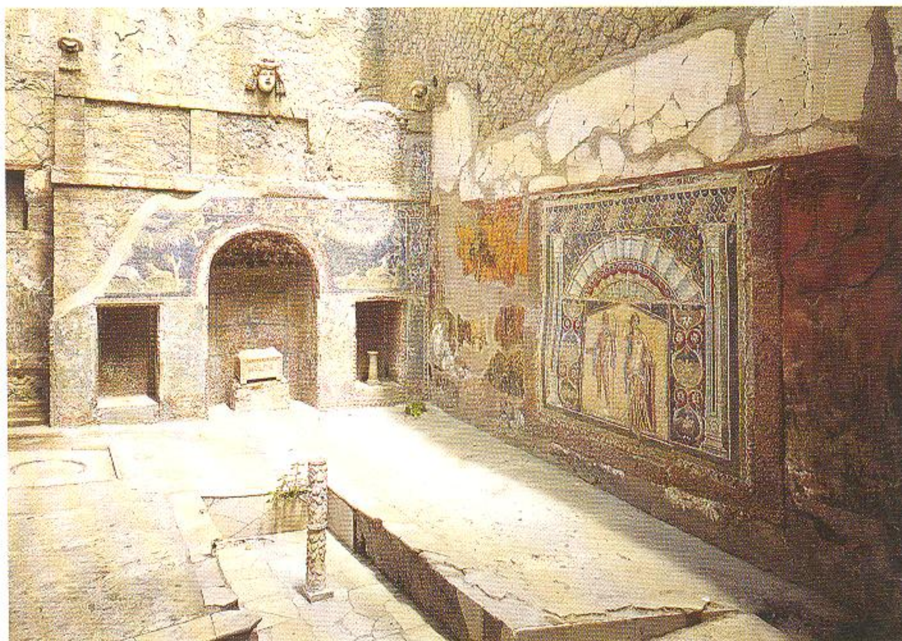
Of interieurarchitecten in de oudheid een grote rol hebben gespeeld bij de inrichting van woonhuizen weten we niet – er zijn geen namen van inrichters bekend. Wel weten we dat het interieur aan modes onderhevig was. De huisbezitters in Pompeii stelden kennelijk veel belang in representatie. De manier waarop dat gebeurde geeft een indruk van de verschillende sociale klassen: huizen van de hogere klassen met traditie zijn bijvoorbeeld conservatiever en laten minder veranderingen zien dan die van de middenklasse en de onderste lagen van de bevolking. Wat betreft de gebruikte decoratie-elementen is er geen onderscheid. Wel zien we een verschil in de kostbaarheid van de materialen en de zorgvuldigheid van de uitvoering.
In dit artikel wordt een blik geworpen in het Romeinse huis zoals we dat kennen uit de bedolven steden Pompeii en Herculaneum. Om een redelijke indruk te geven van de aard en inrichting van de verschillende vertrekken die in een Pompejaans huis kunnen voorkomen, beschrijven we een denkbeeldig huis, waarin de belangrijkste kenmerken van het Pompejaanse interieur aanwezig zijn. Uiteraard zijn de decoratiepatronen en meubels die in dit niet bestaande huis worden getoond, niet per definitie in elk huis te vinden.

De vloeren

Wie een warm land bezoekt, weet dat vloeren van steen of terrazzo een plezierige koelte uitstralen. Bij koude zijn ze daarentegen minder aangenaam; vandaar het gebruik van vloerverwarming, hetgeen al in de oudheid tot in perfectie gebeurde. We vinden dan ook in de hele mediterrane wereld vloeren van een soort terrazzo (steenslag gemengd met kalk en pottegruis, dat na droging werd geschuurd; dit heet *opus signinum*), of mozaïeken gemaakt van min of meer regelmatig gekapte steentjes. Vloeren van grote platen marmer kwamen uiteraard ook voor, maar zij zijn minder vaak bewaard gebleven, omdat de platen in latere tijden elders een bestemming kregen.
Houten vloeren zijn op de begane grond nergens aangetroffen, uiteraard wel op de verdiepingen. Of men daar op de planken liep is maar de vraag. In een paar gevallen kon worden vastgesteld dat de bodem met een dunne laag teer of zelfs opus signinum was bedekt. Er zullen vermoedelijk ook kleden zijn gebruikt.
Over de mozaïeken in Pompeii hebben we veel kennis dank zij jarenlange onderzoeken van met name Duitse en Amerikaanse archeologen. De techniek van kleine dobbelsteenachtige steentjes (*tesserae*) komt in de 4de eeuw v. C. in Griekenland op en dit *opus tessellatum* verspreidt zich snel over de antieke wereld. Het was een eenvoudige, relatief goedkope techniek. In de 2de eeuw v. C. zijn vloeren in opus tessellatum in Pompeii nog zeldzaam. We zien in die tijd en in het begin van de 1ste eeuw v. C. veelal vloeren in wit of zwart (respectievelijk geïmporteerd marmer en lokale lavasteen), met hoogstens een versiering in de vorm van een eenvoudige band, een meander of een vlechtband langs de wanden. Hier en daar lagen steentjes in een andere kleur of onregelmatige plaatjes marmer ingebed. De vloeren van salons en eetkamers waren in het midden vaak versierd met kleine figuratieve voorstellingen, waaromheen de bedden voor de gasten stonden. In de loop van de 1ste eeuw v. C. verschijnen er patronen op de vloer: ruiten, rechthoeken en cirkels, vaak zodanig geordend dat zij het cassettenplafond (of een andersoortige indeling van het plafond) weerspiegelen. Een mooi voorbeeld van zo'n relatie tussen vloer en plafond vormt de vloer van het atrium van het huis van Paquius Proculus [*16*].
Gekleurde steentjes worden slechts af en toe gebruikt voor de figuren. In de 1ste eeuw v. C. neemt het aantal kleuren toe, maar in de volgende eeuw zien we een tendens de variatie aan kleuren drastisch te beperken. In Ostia en Rome komen in de 2de en 3de eeuw zelfs vrijwel uitsluitend zwart-witte vloeren voor, terwijl men in Noord-Afrika en het oosten van het Romeinse Rijk de kleurige vloerdecoraties blijft prefereren. Ook worden er markeringen in de vloer aange-



17 Vismozaïek uit de Casa del Fauno in Pompeii, 2de eeuw v. C. Museo Nazionale, Napels



18 Tuin van de Casa di Nettuno e Anfitrite in Herculaneum. Het mozaïek aan de achterwand van de hof is vanaf de voordeur zichtbaar. Behalve de zeegoden (associatie met water in de tuin) zijn er planten en dieren voorgesteld. Het gebruikte materiaal bevat ook schelpen en glas. Tegen de linker muur staat een fontein. Datering 1ste eeuw n. C.

bracht voor de verschillende delen van een vertrek: voor- en achterkamer, alkoven voor bedden en kasten en dorpels kunnen door randen worden begrensd en eventueel een ander 'tapijtje' krijgen. In enkele gevallen bedekt een voorstelling de gehele oppervlakte. Het beroemde Alexandermozaïek uit de Casa del Fauno dat nu in het Museo Nazionale te Napels hangt, is daarvan het oudst bewaarde voorbeeld; het dateert uit het einde van de 2de eeuw v. C. en is vermoedelijk een kopie van een schilderij uit de tijd van Alexander de Grote (tweede helft 4de eeuw v. C.) dat in opdracht van deze veldheer was gemaakt en een van zijn overwinningen op de Perzische koning Darius voorstelt. Misschien is het rechtstreeks uit het oosten geïmporteerd. Het is dus een soort *Nachtwacht* in mozaïek, waarvan het origineel verloren is gegaan. In de keizertijd zijn zulke voorstellingen minder kleurig, vaak zelfs alleen in zwart-wit, in overeenstemming met de geschetste ontwikkeling van het kleurgebruik.
De genoemde kleine mozaïeken in het midden van een vertrek zijn *emblemata*, in het grote oppervlak gelegde 'platen' met voorstellingen die apart en bijna altijd in kleinere steentjes zijn vervaardigd. Ze moeten kostbaar zijn geweest, want we kennen gevallen van het meenemen van zulke 'schilderijtjes' naar andere gebouwen. Ook zien we reparaties. De onderwerpen zijn uiteenlopend: mythologische scènes, stillevens en motieven uit het dagelijks leven. Evenals het Alexandermozaïek zijn het vaak kopieën van op houten panelen vervaardigde schilderijen. In dat geval maken ze een weinig mozaïekerige indruk.

Afbeelding *17* toont een gevecht tussen een kreeft en een octopus dat, zo heeft de archeoloog Paul Meijboom aangetoond, een deel van een in oorsprong veel grotere compositie weergeeft. Het ijsvogeltje op de rots links kan eigenlijk niet midden in zee zitten en behoort dan ook tot het oorspronkelijke kustlandschap dat links en rechts van dit gevecht was uitgebeeld. De makers van zulke technische hoogstandjes zijn zelden met naam bekend.
Een dure wandbekleding met marmeren platen, met mozaïek of met een combinatie hiervan vinden we met name in natte vertrekken van badhuizen en soms in particuliere tuinen. De op afbeelding *18* getoonde tuinwand in het naar dit mozaïek genoemde huis van Neptunus en Amfitrite in Herculaneum, vermoedelijk daterend uit de tweede helft van de 1ste eeuw n. C., is daar een goed voorbeeld van.

De schilderkunst

De Romeinse wandschilderkunst werd in de oudheid niet hoog aangeslagen, maar gold als een gewone muurbekleding en -versiering. Namen van schilders zijn vrijwel nooit bekend en hun geldelijke verdiensten moeten laag zijn geweest. Vermoedelijk werkte men tegen een dagloon bij een (onder)aannemer en had ieder een eigen specialiteit. Er werd onderscheid gemaakt tussen de schilders van decoratiesystemen en van figuratieve voorstellingen (respectievelijk *pictores parietarii* en *pictores imaginarii*).
De Romeinse wandschilderkunst kan achtereenvolgens worden gekarakteriseerd als een nabootsing van architectonische elementen, van kostbare materialen, en van kunstvoorwerpen, terwijl zij in vele gevallen ook streefde naar een optische vergroting van het vertrek door trompe l'oeil-effecten en perspectief. De imitaties van architectuurmotieven zijn van dat laatste een onderdeel.
Uit onderzoek blijkt dat de decoraties meestal zijn aangepast aan de vorm en de functie van een vertrek. De afmetingen van een kamer, de lichtinval en de ligging in het huis zijn immers van belang wanneer de bewoner een keuze moest maken voor een bepaald 'behangetje'.
Wandschilderingen werden in principe op alle wanden, ook op buitenmuren, aangebracht over een onderlaag van stuc. Volgens de Romeinse

architect Vitruvius moest die ondergrond bestaan uit liefst zeven lagen stuc van marmerpoeder, oplopend in graad van fijnheid, maar in de praktijk vinden we daar weinig van terug. Behang kennen we niet; wel zijn er nabootsingen in schildering van wandtapijten bekend, zodat we mogen aannemen dat die ook in het echt zijn gebruikt.

Een wandvlak werd door Romeinse decorateurs als één geheel beschouwd. Zij moesten het op een logische wijze indelen en dat kon op verschillende manieren. Behangpatroon zoals wij dat kennen – de hele wand bedekt met één doorlopend stelsel van bloemen, strepen, ruiten of dergelijke – vinden we zelden. Voor zover zulke behangselmotieven werden toegepast, was dat in kleine vertrekken van secundair belang als slaapkamers en gangen.

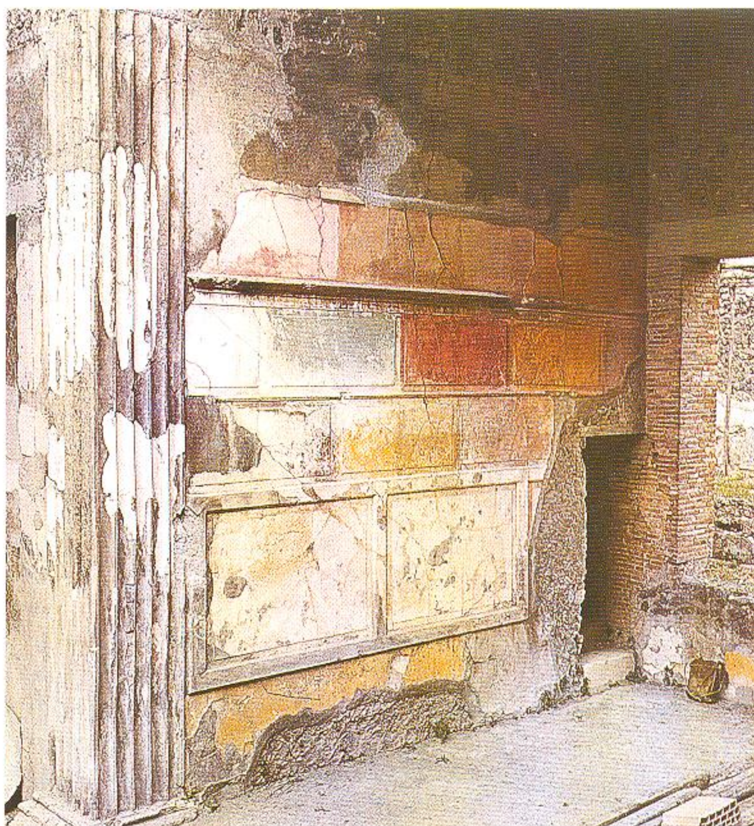
Meestal verdeelde men de wand in drie denkbeeldige horizontale vlakken, sokkel, midden- (of hoofd-) en bovenzone. De simpelste oplossing vervolgens is om door middel van verticale panelen een verdeling te maken: we krijgen het idee van een lambrizering. Zulke paneeldecoraties zijn betrekkelijk eenvoudig van opzet en ideaal voor lange wanden. Door de velden te decoreren met vignetten, of ze van elkaar te scheiden door architectonische of vegetatieve elementen wordt het op zich monotone patroon verlevendigd.

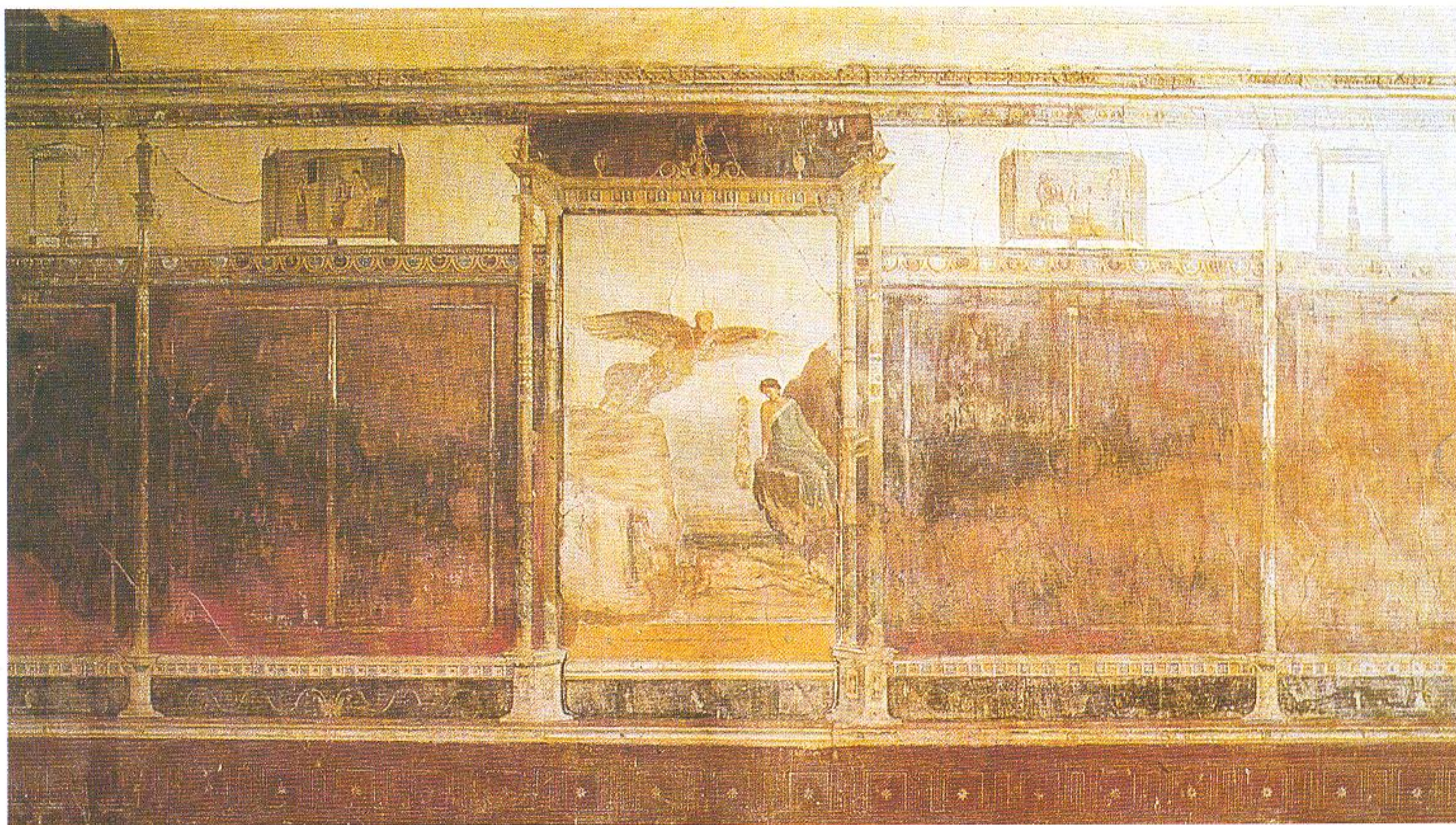
In de meeste gevallen zien we systemen die uitgaan van een architectonisch schema, gevormd door zuilen met balkwerk als omlijsting van velden waarop al dan niet versieringsmotieven zijn aangebracht. Soms wordt de architectuur op zodanige wijze uitgewerkt dat de suggestie ontstaat dat het vertrek groter is dan de werkelijkheid. We zien bijvoorbeeld een soort podium in de sokkel waarop zuilen in de middenzone staan die op hun beurt een balkwerk in de bovenzone dragen. Achter de zuilen langs lopen guirlandes en zijn marmeren platen te zien. We wanen ons dan in een kamer met een omlopende zuilengang, een soort vertrek dat in het echt een enkele keer voorkomt. Wilde men de illusie wekken dat de geschilderde wand ons scheidt van een ander vertrek of van de natuur, dan kon men de panelen doorbreken met deuren en ramen of kon men de wand op een zekere hoogte laten ophouden en daarboven, meestal in de bovenzone, een doorkijkje creëren. Een dergelijke doorbreking van de wand is bekend uit de reële architectuur van de hellenistische periode, met name uit luxe openbare gebouwen als theaters. Dank zij de relatie die Vitruvius met zulke monumenten legt, kunnen we ervan uitgaan dat dit verband inderdaad heeft bestaan. Helaas weten we niet waar de schilders hun voorbeelden vandaan haalden. Onze kennis over de ontlening van uiteenlopende motieven is toch al gering.

De archeologen delen de schilderkunst in vier fasen (met een ongelukkig begrip 'stijlen' genoemd) in; deze fasen komen min of meer overeen met de ontwikkeling van de architectonische elementen van de decoraties.

De vroegste periode (2de eeuw v. C.) laat een imitatie van marmeren platen in stucreliëf zien die in veel gevallen misschien nauwelijks goedkoper was, gezien de bewerkelijkheid van dit fijn soort stucadoorswerk, het gebruik van marmerpoeder voor het stuc en de precisie waarmee werd gewerkt [*19*]. Voordeel was dat de schilder meer kleuren kon gebruiken dan er in het echte marmer waren en dat hij figuratieve elementen kon invoegen. De hoge technische kwaliteit blijkt

19 Tablinum in de Casa di Sallustio in Pompeii. De wanddecoratie bestaat uit een imitatie van marmeren platen in stucreliëf. Datering eind 2de eeuw v. C.

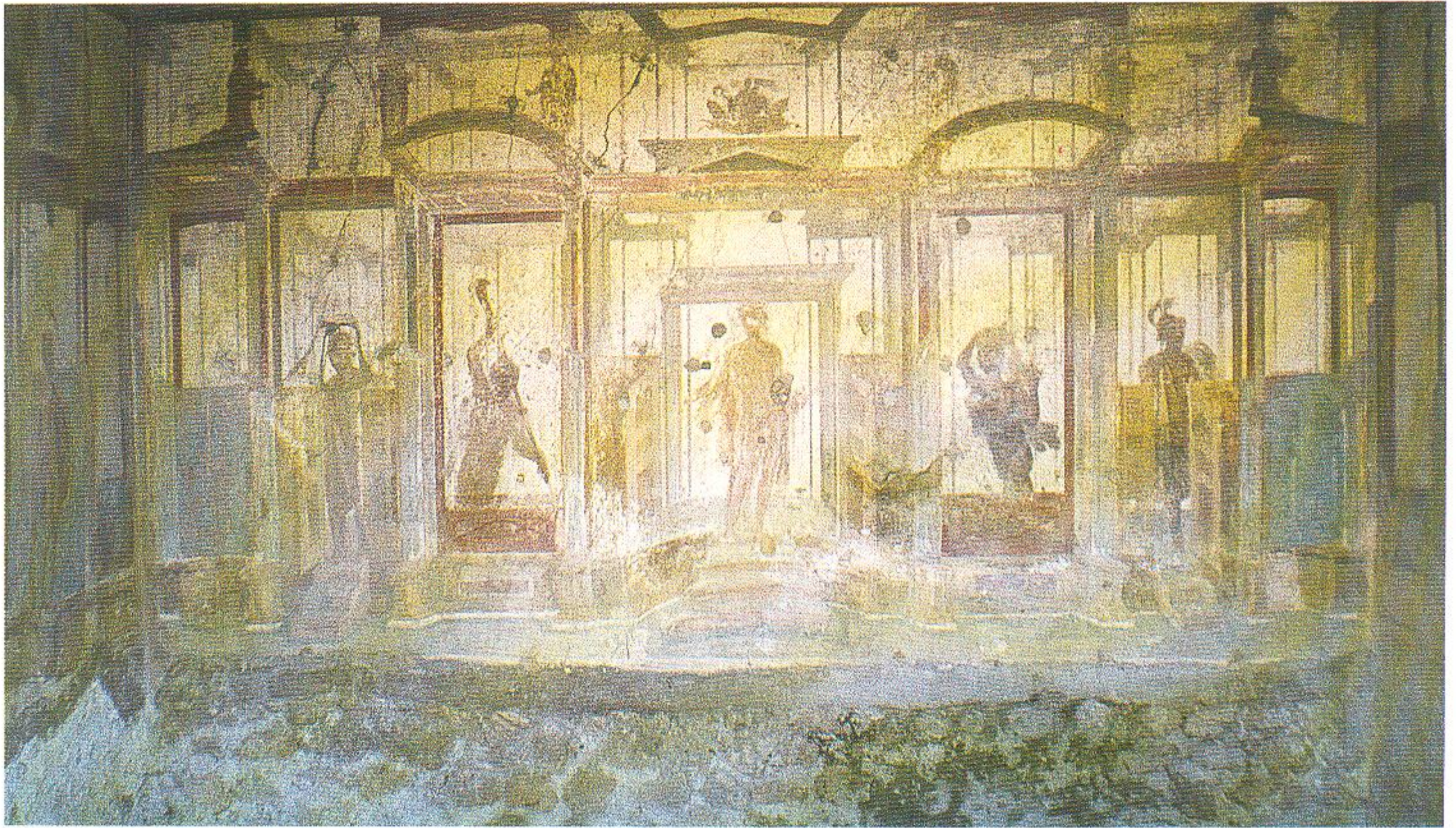




20 De feestzaal in de Villa Imperiale in Pompeii. De gesloten wandpartij van sokkel en middenzone wordt door een mythologische voorstelling doorbroken, terwijl in de bovenzone een lichte architectuur is voorgesteld. Op het grote figuurstuk is de val van Icarus te zien. In de bovenzone zijn pinakes met klapdeurtjes geschilderd.

uit het feit dat er nog relatief veel decoraties uit deze periode in Pompeii en Herculaneum bewaard zijn gebleven.

In de 1ste eeuw v. C. worden deze imitaties vervangen door een simpeler, in schildering op het platte vlak aangebrachte variant. De suggestie van reliëf en van aanvankelijk spaarzame architectonische elementen als kapitelen en friezen leidt weldra tot de uitbeelding van complexe architectonische schema's. De nabootsing van façades komt overeen met de gelijktijdige ontwikkelingen in de architectuur in de hele antieke wereld en hoeft niet, zoals vaak gebeurt, te worden geïnterpreteerd als een klakkeloze imitatie van oosterse rijkdom. Dit betekent niet dat er bestaande gebouwen werden nagebootst, of dat de geschilderde pronkfaçades zonder meer driedimensionaal zouden kunnen worden nagebouwd. Door zelfs binnen één wand verschillende perspectieven toe te passen ontstond een onwerkelijke architectuur. Onlangs heeft de archeoloog Rolf Tybout in een studie over deze fase zulke illusionistische wanden vergeleken met

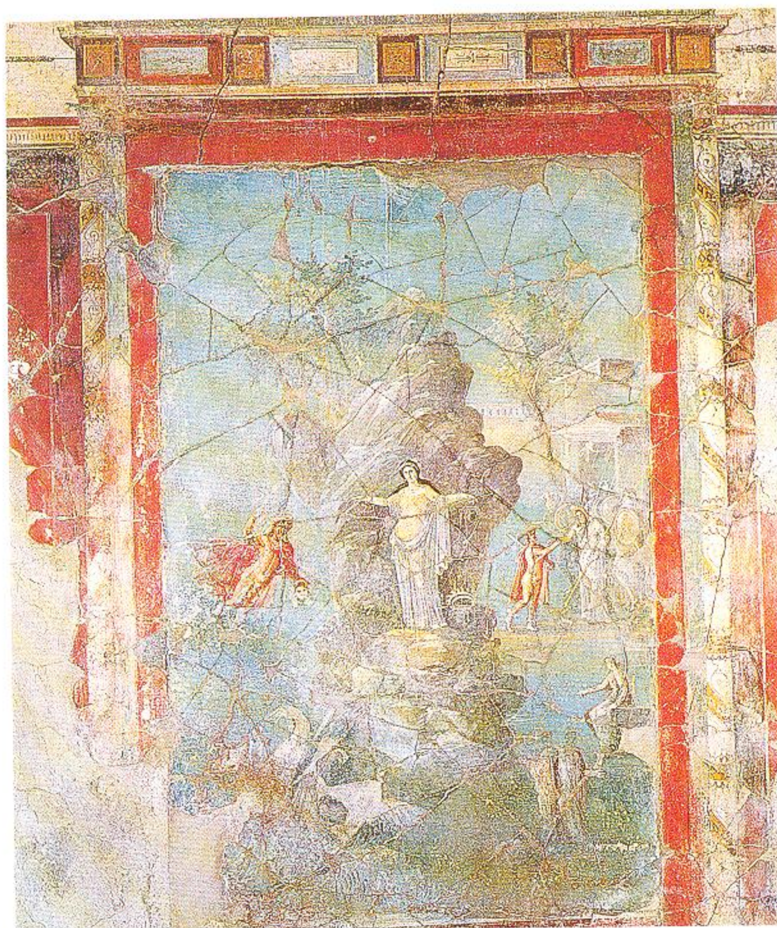


het werk van M. C. Escher. Zouden de decorateurs inderdaad bewust een dergelijke irreële architectuur hebben geschilderd, of zijn zij door de beperkingen in techniek en door de beperkingen van het medium tot zulke Escher-achtige resultaten gekomen? De wiskundige precisie van Escher is in ieder geval niet terug te vinden op de wanden van Pompeii. Tybout heeft wel weten aan te tonen dat die Pompejaanse wanden als het ware verzamelingen van citaten zijn en niet in de werkelijkheid bestaande gebouwen voorstellen.
In de tijd van keizer Augustus (27 v. C. – 14 n. C.) zien we een tendens tot verfijning van de architectonische elementen en een voorkeur voor het ornamentele. Daardoor raken de gebruikte schema's op de achtergrond en krijgt de wand minder diepte. De figuratieve motieven nemen een grotere plaats in. Nieuw is het landschap in het midden van de wand, waarin een mythologisch verhaal wordt uitgebeeld. Dat lijkt door een venster deel uit te maken van de ruimte die *achter* het vertrek ligt en waarnaar men door dat venster kijkt [*20*].

Vanaf het midden van de 1ste eeuw n. C. tenslotte is een terugkeer naar de architectonische vormentaal van de tweede fase waarneembaar [*21*]. Daarnaast blijven decoratievormen uit de afgelopen fase in zwang. De figuratieve voorstellingen worden kleiner en lijken als schilderijen op de wand te zijn aangebracht.

De schilderkunst krijgt naarmate de tijd vordert een ornamenteler karakter, waarin steeds meer figuratieve elementen worden gebruikt. De schilders plaatsen in de illusionistische ruimte bijvoorbeeld beelden en kostbare voorwerpen of laten in de 'zuilengangen' vogels rondlopen. Ook vinden we een enkele maal grote menselijke figuren op een toneel vóór een wand van panelen, zoals bijvoorbeeld in de beroemde Villa dei Misteri in Pompeii.
Onder de geïmiteerde kunstwerken nemen schilderijen (*pinakes*) een belangrijke plaats in. Op hout geschilderde voorstellingen waren kostbaar en werden vaak met klapdeurtjes beschermd; helaas kennen we er door de vergankelijkheid

21 Wandschildering in Casa I 3, 25 in Pompeii, waarop menselijke figuren en beelden in een 'toneelfaçade' zijn weergegeven. De schildering is onvoltooid (de sokkel ontbreekt) en moet daarom van vlak vóór de uitbarsting dateren.



van het materiaal nauwelijks voorbeelden van. De nageschilderde pinakes [*20*, bovenzone] zijn dan ook een belangrijke bron voor onze kennis van verloren gegane kunstwerken van in de oudheid beroemde Griekse schilders als Apelles, Nikomachos en Nikias. Hoewel de toeschrijving van een Pompejaanse voorstelling aan zo'n meester hoogst speculatief is en veelal op basis van summiere aanwijzingen geschiedt, kunnen we wel vaststellen dat er van bepaalde scènes meer kopieën bestaan, soms met kleine veranderingen die aan de maker van de kopie kunnen worden toegeschreven.

Wanneer we een mythologische voorstelling zien, kan niet altijd worden vastgesteld of er een Grieks voorbeeld aan ten grondslag heeft gelegen. Wat betreft de vorm en plaatsing van zulke voorstellingen op de wand is er een ontwikkeling waarneembaar die parallel loopt met die van de zojuist beschreven decoratiesystemen. In de republikeinse tijd zijn geïsoleerde, dat wil zeggen door een lijst of architectonisch kader omgeven voorstellingen zeldzaam. Ze zijn klein en steeds herkenbaar als geschilderde houten paneeltjes met klapdeurtjes en ze bevinden zich op allerlei plaatsen in het architectonische kader. Vervolgens zien we voorstellingen op groot formaat in het midden van de wand [*20*]. Door de situering binnen een raam krijgt de toeschouwer het idee dat hij door naar buiten te kijken betrokken raakt bij de uitgebeelde scène. Deze wordt vaak op eigenaardige wijze voorgesteld: de hoofdpersoon kan twee keer in hetzelfde landschap zijn weergegeven, terwijl hij even zovele handelingen in het avontuur verricht. Deze 'doorlopende vertelling' is niet vergelijkbaar met een stripverhaal: waar in een stripverhaal voor elke handeling een nieuw, omkaderd plaatje wordt gebruikt, fungeert in de Romeinse schilderingen één landschap als achtergrond voor twee opeenvolgende scènes. De onlogische indruk die zo'n wijze van afbeelden op ons maakt – op afbeelding *22* te zien bij de bevrijding van Andromeda door Perseus – is voor de Romeinen niet relevant. Inherent aan hun concept van uitbeelden is dat de voorstelling zich op begrijpelijke wijze ontwikkelt; hoe dat gebeurt, is daarbij van gering belang.

Vanaf het begin van de keizertijd zien we pinakes, bijna altijd zonder klapdeurtjes of andere vormen van lijsten, als schilderijen aan de wand. Ze bevinden zich in de hoofdzones op panelen en zijn kleiner van formaat dan de eerder genoemde doorkijken. De onderwerpen zijn in de meeste gevallen mythologisch. Populaire categorieën zijn ook landschappen en stillevens. Bij de landschappen dient te worden opgemerkt dat die nooit een zuiver 'natuurlijke' situatie weergeven, maar steeds de invloed en/of aanwezigheid van de mens verraden: er staat altijd wel een gebouwtje of boom met heilige offervoorwerpen, of er loopt iemand rond. Stillevens hebben meestal voedsel tot onderwerp en bevinden zich in het atrium of in een andere representatieve ruimte. De door Vitruvius gebruikte term *xenion* (Grieks voor gastgeschenk) geeft een duidelijke indicatie van de betekenis: ze zijn een blijk van de gastvrijheid van het huis.

De pinakes in één kamer vertonen bepaalde overeenkomsten in mythologische thematiek. Liefdesavonturen van Jupiter bijvoorbeeld zijn populair in slaapkamers, waar we ook nietgoddelijke vrijscènes kunnen aantreffen. In vertrekken die als salon of studeervertrek dienden,

zien we uitbeeldingen van muzen, filosofen, toneelstukken en andere literaire motieven. Zulke combinaties hebben niet zonder meer een belerende betekenis, maar lijken de activiteiten die in het vertrek worden uitgevoerd te ondersteunen. Men kan ook denken aan het ophangen van een stilleven met etenswaren in de eetkamer. Sommige geleerden hechten een theologische betekenis aan dergelijke combinaties en zien de schilderingen als uitdrukking van de Romeinse religieuze beleving. Hiervan getuigen met zekerheid uitsluitend de geschilderde en driedimensionale huisaltaren, die nog aan de orde komen.

De inrichting van het huis

De inrichting van huizen in Pompeii is te reconstrueren dank zij het feit dat meubels en andere voorwerpen tijdens de opgravingen vaak worden aangetroffen op de plaats waar ze thuishoorden. Bekijken we deze vondsten, dan blijkt dat vooral stenen en metalen meubels geconserveerd zijn, voorwerpen dus gemaakt van duurzame grondstoffen die de begraving in puimsteen van zovele eeuwen overleefd hebben. De grondstof hout is in het algemeen vergaan, terwijl dit toch het meest gebruikelijke materiaal was voor het vervaardigen van meubilair. Gelukkig bieden afgietsels van houten meubels uit Pompeii en originelen uit Herculaneum ons houvast bij de reconstructie van het interieur. Zo krijgen we een beeld dat enerzijds in de rijkdom aan vormen sterke overeenkomst vertoont met de inrichting van moderne huizen, anderzijds door de functie van die meubels zich daar duidelijk van onderscheidt. De hoofdvormen zijn bedden, zitmeubels (banken, krukken), tafels, kasten en kisten. In functie is er een groot verschil met nu. Het duidelijkst is dit bij de bedden: er waren bedden waarop men sliep en bedden waarop werd gegeten, gedronken en geconverseerd.

Bezoekers betraden het huis door een smalle gang waarin aan de straatkant een zware deur was geplaatst. De buitenwanden van een huis hadden slechts kleine raampjes. Via de genoemde gang kwam men in het atrium, waarin licht viel door een gat in het dak, het compluvium. Het atrium is de centrale hal waarop de belangrijkste vertrekken uitkomen en waar men gasten ontving. Vanwege dit representatieve karakter heeft de ruimte meestal een rijke vloer- en wanddecoratie. Zowel de archeologische als de schriftelijke bronnen lijken erop te wijzen, dat er weinig meubels stonden. In Pompeii staat langs één of twee zijden doorgaans een houten kist, bekleed met bronzen beslag, die in de vloer verankerd was om diefstal te voorkomen. Met zware sloten (ingenieuze mechanismen komen hier voor) kon men zo'n kist afsluiten. Hierin werden kostbaarheden, geld en archiefstukken opgeborgen. Verder staat in de Pompejaanse atria vaak een marmeren tafel op twee steunen of vier poten, die waarschijnlijk een louter decoratieve functie had. De Romeinse schrijver Varro (*De Lingua Latina*) schrijft aan het begin van de 1ste eeuw v. C., dat het in de tijd dat hij jong was gewoon was hier een tafel op één steun te plaatsen waarop emmers stonden die gebruikt werden bij het putten van water uit de cysterne onder het atrium. De marmeren tafel kan een reminiscentie zijn aan dit gebruik [*25*].

Uit antieke teksten (onder anderen Plinius, *Naturalis Historia*) kunnen we opmaken dat in het atrium bovendien bronzen en marmeren beelden stonden. Dit konden zowel kopieën van Griekse kunstwerken zijn als portretten van de voorouders. Het laatste gebruik heeft te maken met de verering die de Romeinen hadden voor hun overleden familieleden. Zulke portretten hadden dus niet slechts een decoratieve functie, maar werden zelfs meegedragen in processies en begrafenisstoeten.

Recht tegenover de ingang lag het tablinum, dat in open verbinding stond met het atrium. Soms diende dit vertrek als eetkamer en was het van het atrium afgesloten door een gordijn of houten tussenwand, soms ook als doorgangsruimte naar het achterhuis. Ook hier is de decoratie vaak op uiterlijk vertoon gericht.

In open verbinding met het atrium stonden eveneens een of twee vertrekken, de alae, waarvan de functie niet met zekerheid vaststaat. Soms konden ze worden afgesloten door een houten scherm, hetgeen erop duidt dat het mogelijk bergruimten waren. De wanden en vloeren zijn soms rijk, soms eenvoudig gedecoreerd: zij geven dus geen informatie over de mogelijke functie. Aan het atrium grenzen voorts verschillende vertrekken die door deuren konden worden afgesloten. Meestal worden deze aangeduid als cubicula, hetgeen letterlijk slaapkamers betekent. Vaak zul-

22 De bevrijding van Andromeda door Perseus. De jonge held is links in gevecht met de zeedraak te zien, rechts voor (of na?) de strijd bij koning Kepheus, Andromeda's vader. Wandschildering in de Casa di P. Cornelius Teges in Pompeii



23 Wandschildering van een houten tafel waarop en -onder een zilveren drinkservies staat uitgestald. De tafel zelf is voorzien van zilveren applieken. Decoratie aan het graf van Vestorius Priscus in Pompeii
> 24 Originele houten tafel uit Herculaneum

len dit inderdaad slaapkamers zijn geweest: kleine, donkere vertrekken waarin soms resten van bedden zijn gevonden of waarin in de architectuur of de decoratie aanwijzingen zijn voor een dergelijk gebruik. Dit soort slaapkamers hadden geen of heel weinig toevoer van licht. Daarom zijn zij meestal met een lichte voorstelling op wit gedecoreerd.
Vanuit het atrium is er voorts vaak een deur naar een eetkamer. Ook is het mogelijk, vooral in kleinere huizen, dat aan het atrium dienstvertrekken grenzen, zoals een keuken, vaak in combinatie met toilet en bergruimtes.
Het achterhuis, bereikbaar via het tablinum, bestond bij grotere huizen uit een peristylium, een hof, omgeven door zuilen met daaraan verscheidene vertrekken, bijvoorbeeld woonkamers, eetkamers of wederom dienstvertrekken. Bij kleinere huizen was hier een tuin met daaraan één of twee vertrekken.
Het geschetste patroon is nogal kunstmatig; er zijn allerlei varianten die afhankelijk zijn van de omvang van een huis, van een mogelijke economische functie als bakkerij of werkplaats van een handwerker. In het artikel van Kees Peterse (zie pp. 18-25) wordt bijvoorbeeld gewezen op huizen waarin verschillende atria en peristylia in één geheel zijn opgenomen. Bovendien is onze kennis van de inrichting gebaseerd op een momentopname. We krijgen een beeld van de inrichting zoals die was vlak vóór de uitbarsting van de Vesuvius.
Het is moeilijk om in de meubels van Pompeii en Herculaneum een chronologische ontwikkeling te onderscheiden die zich uitte in een opeenvolging van modes. Enkele van de genoemde vertrekken willen we eruit lichten en daarbij gedetailleerder ingaan op de decoratie en de functie ervan.

Wanneer er in een cubiculum geen bed is aangetroffen omdat dit vergaan is, kunnen we de plaats ervan toch vaak terugvinden doordat de architectuur en de decoratie daarvoor aanwijzingen geven. Zo vinden we in de mozaïekvloer een markering in de vorm van een lijndecoratie of verhoging die de positie van het bed aanduidt. Daarnaast geeft soms een alkoof in het plafond op dezelfde wijze de plaats aan waaronder een bed heeft gestaan. In andere gevallen was de



breedte van het vertrek te gering om er een bed in de lengte in te plaatsen en zijn in één of twee wanden nissen uitgespaard. De wandschildering en de vloerdecoratie lopen in zulke nissen ononderbroken door.
Wanneer er wel een bed, het zogeheten *lectus*

cubicularis, is gevonden, heeft dit vier ronde, op de draaibank gevormde poten die het bedraam ondersteunen. Langs de randen van dit raamwerk liepen verhoogde boorden om de kou van de muren te weren. Slechts aan één lange zijde ontbrak dit boord, zodat men daar op het bed kon plaatsnemen. Een 'lattenbodem' van elkaar kruisende latten binnen het raam of een vlechtwerk van leren banden of touwen ondersteunde het matras. Eén of meer dikke hoofdkussens verhoogden het slaapcomfort.
Meestal waren cubicula erg klein en was er behalve voor het bed slechts plaats voor een kleine marmeren tafel en soms voor een kleine kast of kist.
Behalve in slaapkamers stonden er ook bedden in eetkamers. In het algemeen waren er drie bedden in U-vorm rond een tafel geordend. Het uitgangspunt bij deze standaardindeling was niet een symmetrische ordening, maar de functionaliteit: in elke eetkamer was de rechterkant minder diep dan de linker, zodat alle disgenoten elkaar tijdens het eten konden zien, hetgeen bij een symmetrische ordening niet mogelijk zou zijn geweest. Elk van de bedden bood plaats aan drie personen die schuin op het bed aanlagen. Zij steunden daarbij met de linkerarm op een kussen en hadden de rechterarm vrij voor eten en drinken. De maaltijd of drank stond opgesteld op een tafel tussen de bedden in. In teksten van onder anderen Cicero en Horatius lezen we dat de plaatsen binnen een triclinium corresponderen met een bepaalde rangorde, maar in de praktijk zal hieraan niet al te veel waarde zijn gehecht.
De bedden (*lecti tricliniares*) hadden evenals de lecti cubiculares gedraaide poten, veelal voorzien van bronsbeslag, een raamwerk en een ondersteuning van het matras van elkaar kruisende latten of een netwerk van banden. Boorden ontbreken echter. De enige verhoging boven het raamwerk bevond zich aan het uiteinde van de twee bedden die naar de open zijde van het vertrek waren gekeerd. De bedden hebben daar een houten afsluiting, dikwijls in S-vormige boog waaraan aan de uiteinden vaak fraaie bronzen applieken waren bevestigd..
In Herculaneum zijn kleine houten tafels gevonden van het type dat in triclinia stond: steeds wordt een rond blad ondersteund door drie poten in de vorm van dierpoten (meestal van een leeuw). Op tweederde van de hoogte is een diermotief aangebracht, onder andere koppen van leeuwen of zwanen. Soms komen hier mythologische en menselijke figuren voor in de plaats [*24*]. Ook kennen we exemplaren waarbij uit de poot het bovenlijf van windhonden is gemodelleerd die met de voorpoten tegen de tafelpoot omhoog lijken te lopen. In de open ruimte van het vertrek vóór de drie bedden stonden waarschijnlijk nog meer tafels, waarop tijdens de maaltijd voedsel en eet- en drinkgerei lagen uitgestald, zoals te zien is op op een schildering in het graf van Vestorius Priscus te Pompeii [*23*]. Op en onder een vierkante tafel staat een zilveren drinkservies.
In de eetkamer stonden verder kasten voor vaatwerk, tenzij zich in de directe omgeving dienstvertrekken bevonden waar deze konden worden opgesteld. Ook zijn in rijke huizen bronzen beelden van mythologische figuren gevonden die fungeerden als standaard voor een dienblad of als drager van een lamp. Tot de overige inventaris van een triclinium behoorden vaak ook fraai gedecoreerde standaards voor lampen.
Als variatie op triclinia komen in Pompeii ook *biclinia* voor, meestal in kleinere behuizingen.



25 Marmeren tafel op vier poten in de Casa di Marcus Lucretius Fronto in Pompeii

In dit type eetkamers stonden slechts twee bedden in een hoek van negentig graden tegen elkaar, die plaats boden aan maximaal zes personen.
Nu is het niet zo dat iedereen aanliggend at. Vrouwen, personeel en waarschijnlijk ook kinderen zaten meestal op banken die óf bij het triclinium werden aangeschoven óf daar reeds ingemetseld waren. In de kleinste woningen aten allen aan rechthoekige tafels zittend op banken; een dergelijke opstelling nam nu eenmaal minder ruimte in beslag. Antieke auteurs hebben het bovendien over de minder gevoeglijke wijze van liggen van vrouwen.
Evenals in cubicula bestaat er in triclinia een relatie tussen de inrichting en de decoratie van het vertrek. In de vloer is de plaats voor de meubels aangegeven en ook in de wanddecoratie is vaak een overgang te zien op de plaats waar de open ruimte ophoudt en de positie van de bedden begint. Wat cubicula en triclinia nog meer met elkaar gemeen hebben is dat bij ruimtegebrek in de architectuur rekening is gehouden met de plaatsing van meubels door nissen in de wand uit te sparen.
Dienstvertrekken worden gekenmerkt door een eenvoudige decoratie en functioneel gebruiksmeubilair: kasten en kisten voor vaatwerk, keukengerei en voedsel, eenvoudige rekken en planken tegen de wand voor voorraad. Boven verschillende vertrekken in het huis was vaak een verdieping, toegankelijk via een trap in het huis. Op zo'n verdieping bevonden zich vooral slaap- en dienstvertrekken. In de laatste fase van de geschiedenis van Pompeii waren er op de bovenverdieping ook wel zelfstandige wooneenheden die via een trap vanaf de straat bereikbaar waren.
In verschillende vertrekken van Pompejaanse huizen stonden huisaltaren, de zogeheten *lararia* of *aediculae*. Soms waren dit eenvoudige nissen, uitgespaard in de wand, waarvan de functie duidelijk wordt door een schildering in en rond de nis (slangen, goden en dergelijke), soms gemetselde elementen in de vorm van een klein tempelfront en tenslotte kennen we vrijstaande houten exemplaren. Onder de houten lararia onderscheidt er zich één, uit Herculaneum, waarin een huisaltaar met tempelfront gecombineerd is met een onderbouw in de vorm van een kast. Ons vermoeden is dat dit type – een combinatie van een kast en een lararium – veel vaker voorkwam. We zien het bijvoorbeeld op een wandschildering uit de Casa dei Vetti in Pompeii [*26*]. In een dergelijk meubel stond onderin servies, bovenin waren beeldjes van goden opgesteld.
In de tuinen hebben allerlei stenen en gemetselde meubels gestaan. In grote tuinen waren vaak zomertriclinia ingericht, opgetrokken in metselwerk en overdekt door een pergola. Hier kon men, afgeschermd door een bladerdak, al etend in de schaduw genieten van het uitzicht op de eigen tuin. Als tuinmeubilair kennen we marmeren banken met luxe steunen in dierpootvorm en marmeren tafels van het type 'tricliniumtafel', vaak weloverwogen geordend in combinatie met tuinbeelden: mythologische figuren, portretten van beroemde historische persoonlijkheden, en dieren die de sfeer van een wildpark moesten oproepen. Helaas zijn deze voorwerpen meestal in de magazijnen opgeslagen, uit voorzorg tegen diefstal, en zijn de tuinen nu kaal. Fonteinen [*18*] komen in Pompeii vanaf het begin van de 1ste eeuw in de mode, wanneer er waterleiding wordt aangelegd. Hierdoor krijgen de tuinen een ander, meer op de weelderigheid van de natuur gericht karakter. Dit blijkt onder meer uit de aanwezigheid van beelden met de functie van een waterspuwer.

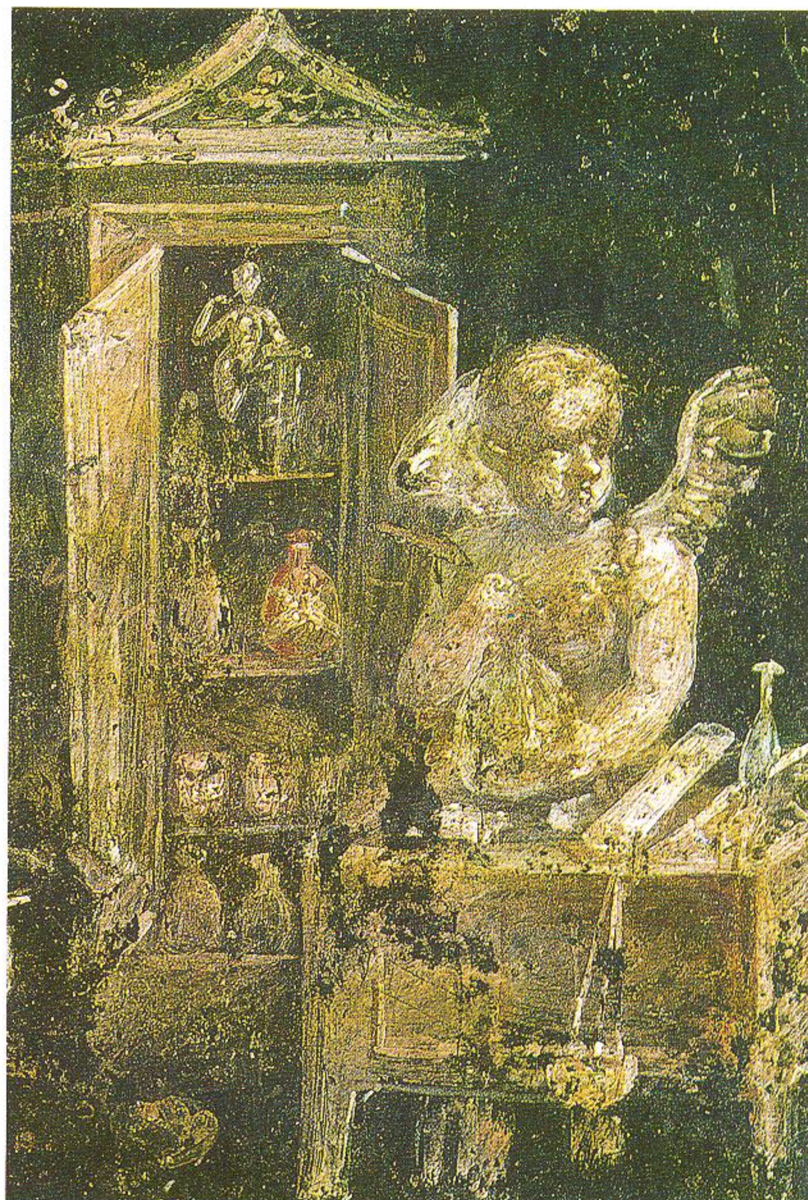
Het uiterlijk van de meubels, zowel de houten als de bronzen en marmeren objecten, toont een grote vaardigheid van de makers. We zien dit ook in vondsten van geavanceerd gereedschap. Hierbij vallen vooral schaven op, waarmee niet alleen gevlakt werd, maar die men ook gebruikte bij het maken van profielen. Bij de houten meubels herkennen we allerlei ingewikkelde houtverbindingen (onder andere zwaluwstaarten). Bij de afwerking werd waarschijnlijk gebruik gemaakt van 'schuurpapier' van vissehuid. Door de toevoeging van allerlei andere materialen werd het decoratief effect van houten meubels verhoogd. Zo kennen we inlegwerk in ivoor en glaspasta, scharnieren van bot en applieken in brons. Daarnaast werd hout ook wel gefineerd met kostbaarder houtsoorten en kwamen decoraties voor in houtmozaïek en soms in schildpad. Een steeds terugkerend fenomeen, niet gekoppeld aan een bepaald meubeltype of materiaal, zijn de dierpoten, een motief dat we zowel bij

poten van tafels als bij banken en kasten aantreffen. Dit gaat terug op een Egyptisch en wellicht nog ouder principe waarbij aan een godheid een dier als pendant was toebedeeld. Verwerkt in meubels symboliseerde het dier aanvankelijk deze godheid, maar al vroeg in de Egyptische geschiedenis en dus ook in de Romeinse tijd verdween de oorspronkelijk religieuze betekenis volledig naar de achtergrond en werden zulke dierpoten tot algemeen decoratiepatroon.

Uit deze korte beschrijving van het Pompejaanse huis blijkt dat zich in de eeuw vóór en de eerste eeuw na Christus grote veranderingen in de vormgeving van de wand- en vloerdecoraties hebben voltrokken. De aanvankelijke kleurigheid en zware vormen van de versieringselementen in zowel mozaïek als schilderkunst van de republikeinse tijd maken plaats voor een spaarzamer gebruik van kleuren en een doorgevoerde stilering van de vormen. De meubels lijken hierop geen uitzondering te maken, maar we hebben helaas nauwelijks gegevens voor de republikeinse tijd om hier zekerheid over te krijgen. De ons bekende exemplaren zijn meestal niet 'barok', al zijn er wel fantasievormen voor poten en meubelbeslag bekend.

Deze verandering is verklaarbaar door de snelle verandering in de Romeinse samenleving in deze periode: Rome wordt van regionale mogendheid en republiek een heus keizerrijk met reusachtige omvang. De mentaliteit van de bevolking moet door de invloeden van onder Romeins gezag gekomen bevolkingsgroepen radicaal veranderd zijn en verloor zijn strenge, veelal op Etruskische traditie stoelende eigenschappen.

In de kunst hebben we te maken met het classicisme dat zich in de tijd van keizer Augustus manifesteert. Ook al nemen in de loop van de 1ste eeuw n. C. kleur en vorm toe, een zekere mate van Augusteïsche strengheid blijft kenmerkend. De door de keizer zelf gepropageerde soberheid werd door hem gerechtvaardigd als een terugkeer naar de traditie van die sobere, harde boerenstaat die Rome in zijn vroegste eeuwen was geweest en waaraan door toenemende hebzucht en politieke ambitie een einde was gekomen in de 2de eeuw v. C. Augustus wees de Griekse invloeden die in deze tijd opkwamen echter niet van de hand, in tegenstelling tot de republikeinse politici van de oude stempel, maar probeerde een synthese tot stand te brengen tussen de 'boerenkunst' van de Romeinen en de verfijnde, ook voor hem en zijn tijdgenoten 'klassieke' vormen. Uiteraard is deze ontwikkeling hier enigszins ongenuanceerd voorgesteld: de veranderende mentaliteit vergt een studie op zich.



26 Schildering van een kast waarvan het bovendeel dienst doet als lararium. Decoratie in de Casa dei Vetti, Pompeii

CONSTANT CUYPERS

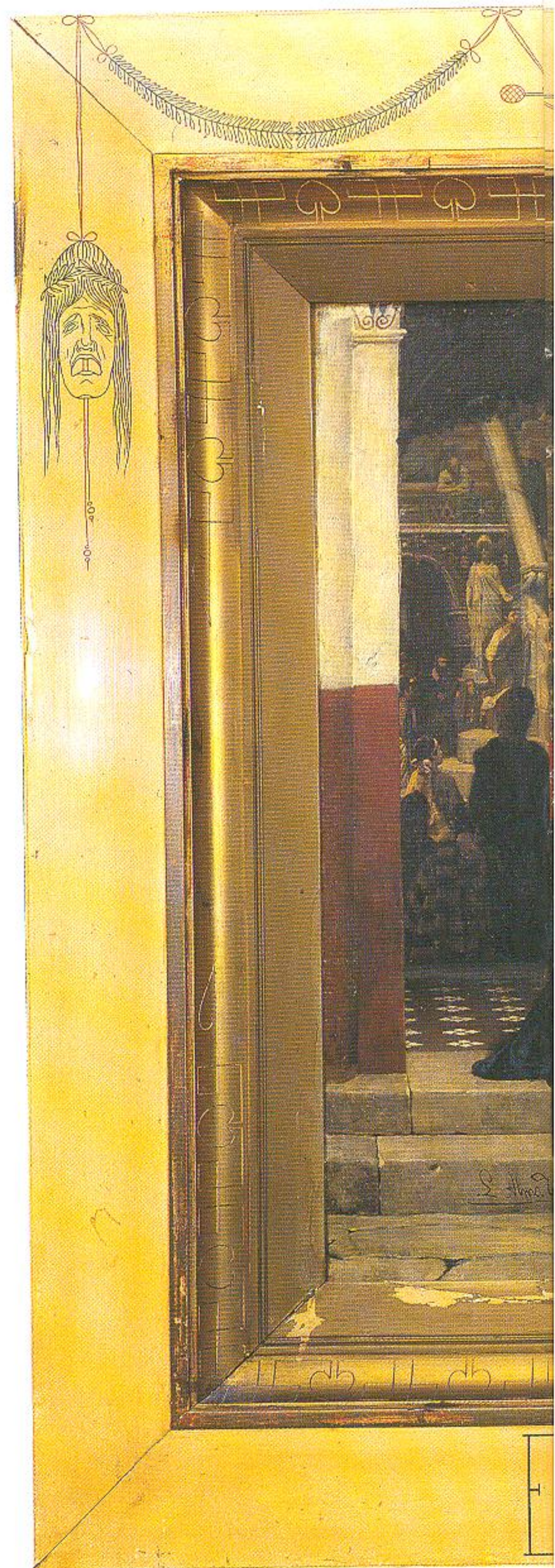
DE DROOM VAN ALMA TADEMA

Vooral in de 19de eeuw waren er nogal wat kunstenaars die zich door de droom van een oude Pompejaanse idylle lieten inspireren. Vaak leidde dit tot een onprettig soort sentimentele kitsch. Alma Tadema is een enkeling die aan dit vonnis is ontsnapt, dank zij de hoge kwaliteit van zijn werk. De schilderende Fries van geboorte spaarde kosten noch moeite om zich over zijn onderwerp te documenteren. Een reconstructie van zijn werkwijze.

Dinsdag 29 mei 1883 – Volgens afspraak treffen Carel Vosmaer en zijn vrouw de Tadema's tegen het middaguur bij hotel Diomede aan de toegangspoort tot de stad. Na de lunch beginnen ze hun rondgang door Pompeii met een bezoek aan het museum. Daarna wordt het nabijgelegen Forum civile nauwkeurig 'doorsnuffeld'. Tadema is voortdurend 'vol ijver en ingespannen bezig'. Dan gaan ze '...naar den opzichter, die beloofd had, eene opgraving te doen. Eenige huizen. Dat van C. Rufus, met de heerlijke tafelvoeten en vloer. Toen Regio VIII; aan buitenzij, waar een huis ontgraven was, werd eene kamer verder opgehakt. Forum triangulare; Grieksche tempel; drie altaren; de muur, waartoe? put. Buiten de halfronde bank met den zonnewijzer, zitten, zoo als Mevr. Tadema zei: *to have a rest and a chat.* Gezicht op Castellamare, schoon! Naar het theater; *Have you your tickets?* vroeg Laura. Eerst het groote, toen 't kleine. In de strada Stabiana wees Tadema mij den ingang door hem gebruikt voor zijn *Entrance to the theatre.* Daarvoor is nu waterleiding gebouwd en het aspect veranderd; bedorven zei Tadema. Reeds is veel verkleurd en bedorven, wat Tadema in 1863 en later nog zag.' Aldus Carel Vosmaer in zijn dagboek over zijn bezoek aan Pompeii die dag. Interessant is de opmerking van Laura – *Have you your tickets?* – die bijna klinkt als een claus uit een toneelstuk. Even verplaatst ze zo haar werkelijkheid van 'nu' naar het Pompeii van zo'n tweeduizend jaar geleden. En dat is in feite wat Tadema ook doet in zijn schilderijen.

Tadema bezocht in de loop van de tijd meerdere malen Pompeii, maar zijn eerste confrontatie met de opgravingen, in 1863, was voor hem van doorslaggevende betekenis: dat was het moment waarop hij zich tot de klassieke oudheid 'bekeerde'. Vooral in de jaren vlak daarna doemen in

> 27 Lourens Alma Tadema, *Aankomst bij een Romeins theater*, 1866. Haussner's Restaurant, Baltimore

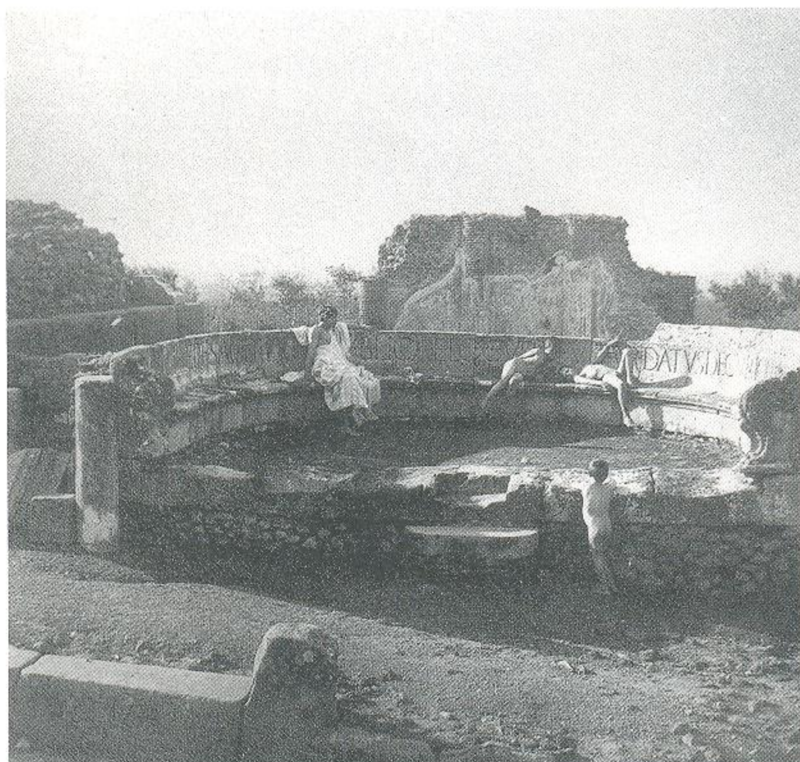


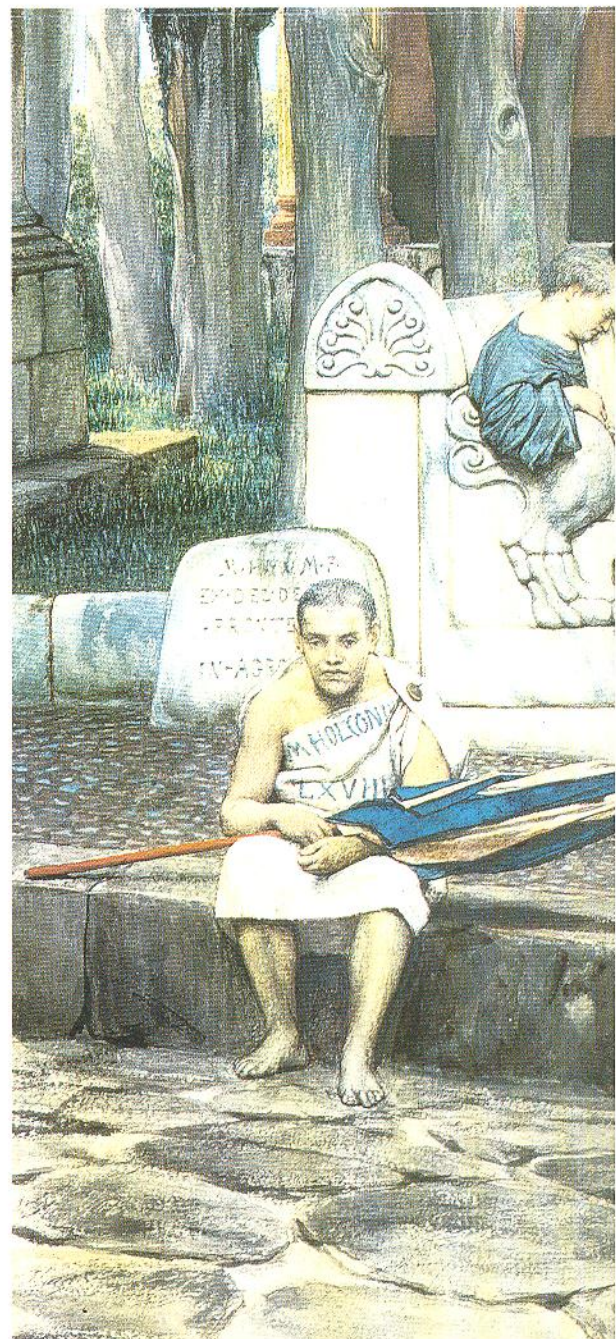
***Lourens Alma Tadema** Aanvankelijk werden de opgravingen in Pompeii weinig methodisch verricht. Daarin kwan pas verandering toen in 1860 de algehele leiding van de werkzaamheden door koning Victor Emanuel in handen werd gegeven van de 'moderne' archeoloog Giuseppe Fiorelli. Conservatie, restauratie en documentatie kregen vanaf dat moment een meer wetenschappelij karakter. In die tijd valt onder*



historieschilders een toenemende belangstelling waar te nemen voor onderwerpen ontleend aan het dagelijks leven van de oude Romeinen. Het relatief gaaf bewaarde Pompeii was als setting daarvoor erg in trek, al moest ook déze stad eerst nog op het doek worden 'gerestaureerd'.

Een van de meest succesvolle beoefenaren van dit historisch genre was de van oorsprong Nederlandse schilder Lourens Alma Tadema (1836-1912), die al op 16-jarige leeftijd definitief zijn vaderland vaarwel had gezegd. Na een opleiding aan de academie van Antwerpen bleef hij in deze stad wonen, waar hij op 24 september 1863 in het huwelijk trad met Marie Pauline Gressin Dumoulin. De daaropvolgende huwelijksreis van twee maanden voerde het jonge echtpaar naar Italië, waar ze vele kunsthistorisch interessante steden bezochten – en natuurlijk de opgravingen te Pompeii. In 1865 verhuisden zij naar Brussel. Daar werden twee dochters geboren, Laurense (1865) en Anna (1867). Na het plotselinge overlijden van Marie Pauline in 1869 vestigde Tadema zich met zijn kinderen in Londen. Hij hertrouwde in 1871 met de 19-jarige Laura Theresa Epps en met haar bezocht hij daarna nog eens vier keer Pompeii. Tadema's reanimaties van het alledaagse leven in de klassieke oudheid waren zeer gewild bij het Engelse publiek en trouwens ook daarbuiten, tot in de Verenigde Staten toe. In Nederland is nooit veel belangstelling getoond voor zijn werk, ondanks de vele lovende kritieken in de Nederlandse pers van zijn vriend, de welbespraakte literator en amateur-archeoloog mr. Carel Vosmaer (1826-1888).





28 De bank van Mamia te Pompeii, 1863 of vroeger. Foto uit de voormalige collectie van Tadema. Birmingham University Library, Birmingham

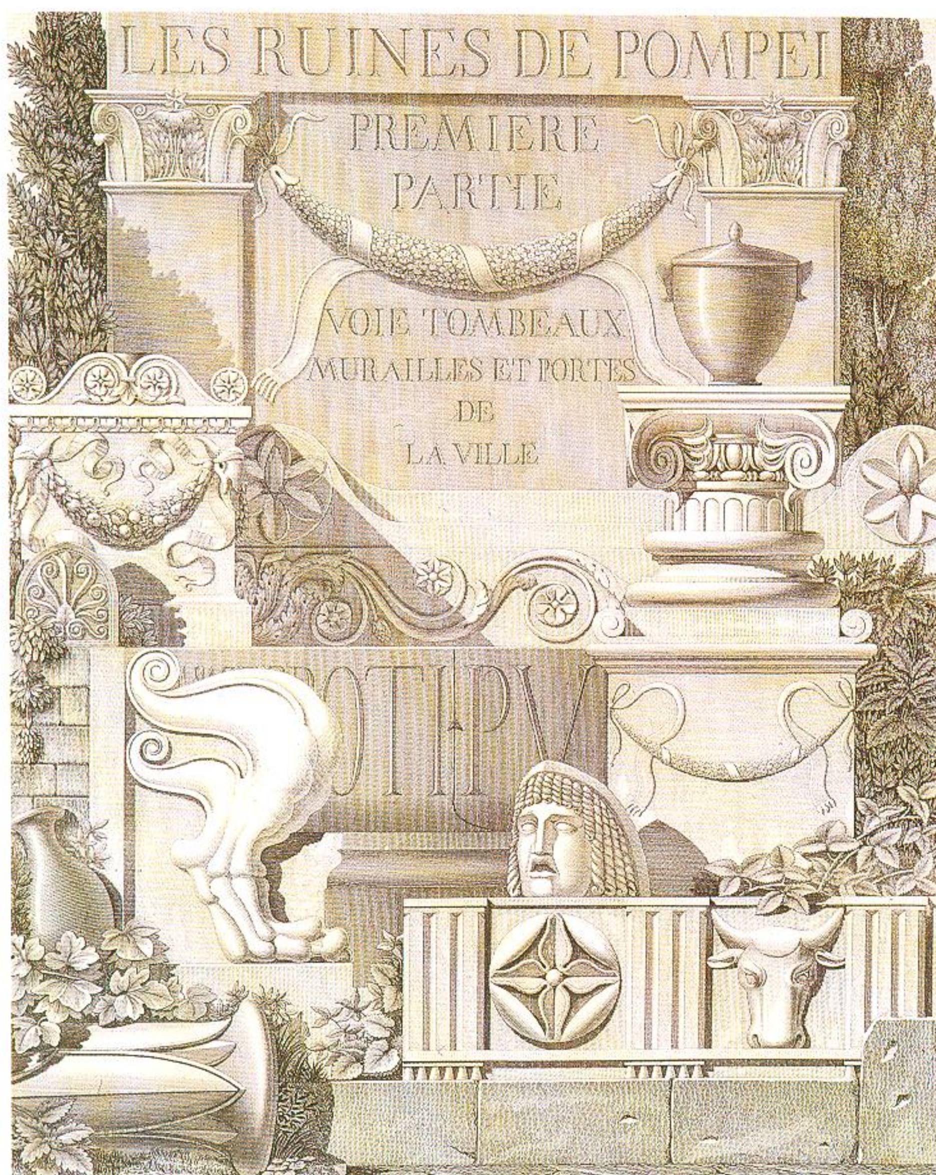
zijn werk herhaaldelijk lokaties op die sterk aan Pompeii doen denken. Zo op het eerste oog lijken daarbij zowel stad als interieurs van huizen of openbare gebouwen met grote archeologische precisie te zijn weergegeven. Maar dat is lang niet altijd het geval, zoals nadere beschouwing leert. In feite is het aantal schilderijen waarvan de voorstelling zich op herkenbare plaatsen in Pompeii afspeelt, zelfs verrassend gering. Bovendien volgt Tadema ook in die gevallen niet steeds even precies de werkelijke situatie.
Ik wil proberen de werkwijze van Tadema te verduidelijken aan de hand van vier van zijn – misschien wel meest nadrukkelijke – 'Pompejaanse' werken. Alle vier de schilderijen hebben min of meer met het theater te maken. Ook in het algemeen hebben zijn tafereeltjes van het dagelijks leven in de klassieke oudheid vaak een wat theatraal karakter. In veel gevallen lijkt het er zelfs op dat hij vooral zijn eigen (tijdse) 'petite histoire' wilde schilderen tegen de achtergrond van een klassiek decor. Het is daarom toepasselijk dat de rode draad van onze rondgang door het Pompeii van Tadema begint in het Odeion, maar eindigt op het podium van het Lyceum Theatre in Londen.

Op het schilderij *Aankomst bij een Romeins theater* uit 1866 [*27*] is de aankomst voorgesteld van twee Romeinse dames bij de ingang van een theater. Een van hen staat al op de stoep met een kind aan de hand. Daar wordt ze begroet door een echtpaar, terwijl de andere vrouw inmiddels wordt geholpen bij het uitstappen uit haar voertuig. Achter het echtpaar bevindt zich de ingang tot het theater. In het halfdonker ontdekken we met enige moeite een tafeltje waarachter iemand



29 Lourens Alma Tadema, *Een exedra*, 1871. Verblijfplaats onbekend; geveild bij Christie's, New York, 15 februari 1985

toegangskaartjes staat te verkopen. Het gedeelte dat we hierlangs van het theater kunnen zien is beperkt, maar bevat voldoende aanknopingspunten om herkend te kunnen worden als het Odeion te Pompeii. Dat wisten we trouwens al van Vosmaer. We kijken door de oostelijke ingang aan de via Stabiana naar binnen. Rechts zijn de zitplaatsen voor het publiek, links is de toneelruimte. We zien ook de atlasfiguur die zich aan de onderkant tegen de omhooglopende scheidingsmuur tussen de zitplaatsen en de westelijke ingang bevindt. Tadema volgt in de voorstelling zeer nauwkeurig de situatie zoals hij die



30 Frontispice in F. Mazois, *Les ruïnes de Pompéi*, deel I. Parijs 1824

in 1863 heeft gezien. Als geheugensteuntje kan hij bij het schilderen de hier afgebeelde foto hebben gebruikt [*31*], waarvan vaststaat dat die al in 1863 in zijn bezit was.

Ook voor de aquarel *Een exedra* uit 1871 [*29*] blijft Tadema dicht bij zijn Pompejaanse voorbeeld. Voorgesteld is een gezelschap van zes personen, dat zich ophoudt bij een halfronde marmeren bank met uitzicht over zee, 'to have a rest and a chat', zoals Laura zou zeggen. Op de stoeprand vooraan zit een slaaf met een parasol. Op zijn tunica lezen we de naam van zijn meester: Holconius. De bank herkennen we als de graftombe van Mamia, die zich even buiten de stadsmuur van Pompeii bevindt aan de via dei Sepolcri. De gelaatstrekken van de oudste man in het gezelschap, die links op de bank in slaap gesukkeld is, vertonen grote gelijkenis met die van Marcus Holconius Rufus. Een marmeren beeld van hem stond ten tijde van Tadema opgesteld aan de kruising van de via dell'Abbondanza en de via Stabiana (tegenwoordig in het Museo Nazionale te Napels). De inscriptie in de rug van de bank is correct weergegeven, evenals die op de grenssteen links. Wel is de steen, in vergelijking met de actuele situatie, enigszins naar rechts verplaatst. De in werkelijkheid voor het grootste deel ontbrekende afsluitende lijst van de exedra heeft hij 'gerestaureerd' en op de uiteinden voorzien van palmetachtige sluitstenen, zoals ze wel voorkomen in Pompeii, maar niet op deze plaats. Op de voorgrond heeft hij de stoep gereconstrueerd, terwijl hij op de achtergrond het graf van de Istidacii, waarvan slechts een gering gedeelte bewaard is gebleven, in zijn oude luister heeft hersteld – althans volgens de inzichten van Tadema.

We mogen aannemen dat zijn belangstelling voor het motief van de ronde bank in eerste instantie ter plekke is gewekt. Maar ook in dit geval is er een foto [*28*], en het opmerkelijke daarvan is dat hij de lokatie in Pompeii vanuit precies dezelfde hoek toont als het standpunt dat Tadema heeft gekozen voor zijn schilderij. Zo'n opvallende overeenkomst maakt het onwaarschijnlijk dat we hier te maken hebben met een toevallige coïncidentie: de kijk van de schilder is hier zeker mede bepaald door de fotograaf.

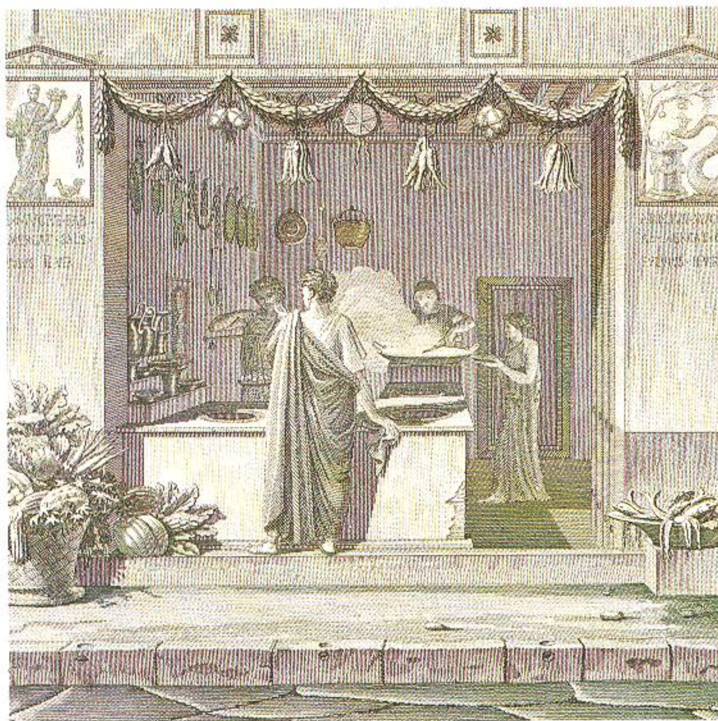
Maar er is nog iets bijzonders aan de hand met dit schilderij. Ik heb al gewezen op twee details in de voorstelling die niet met de werkelijkheid stroken: de palmetversieringen links en rechts op de uiteinden van de bank en de plaats van de grenssteen ten opzichte van de exedra. In beide

gevallen blijkt Tadema het idee te hebben opgedaan bij F. Mazois, *Les ruïnes de Pompéi*. Dit kapitale, en ook al in die tijd zeer kostbare vierdelige werk, gepubliceerd in de jaren 1824-'38, bevond zich in de bibliotheek van Tadema. In deel I, Planche VII, geeft Mazois de bank weer met een zelfde gestileerde grenssteen als we op het schilderij zien. Ook de positie van de steen ten opzichte van de bank is identiek. En alle inscripties die Tadema gebruikt staan erbij. Het frontispice – Planche I van deel I [*30*] – is, zoals Mazois zelf zegt, gecomponeerd met behulp van diverse in Pompeii gevonden details en fragmenten. Hierop neemt de bank van Mamia een belangrijke plaats in. Links boven op deze bank heeft hij een met een palmet versierde steen geplaatst. En deze zowel letterlijke als compositionele vondst van Mazois heeft Tadema in zijn schilderij overgenomen.
Tadema heeft de exedra als decor voor zijn Romeinse scènes kennelijk zeer geschikt gevonden, want het motief komt in zijn latere werk herhaaldelijk terug. Tekenend voor het dooreenvlechten van 'contemporanité' en historiciteit bij hem is, dat hij later in de grote studioruimte van zijn paleisachtige woning in Londen een kolossale halfcirkelvormige bank heeft laten aanbrengen.

Bij het schilderij *Glaucus en Nydia* uit 1867 [*4*] is het niet zozeer de herkenning van de lokatie die aanleiding geeft om deze voorstelling in Pompeii te situeren. De redenering gaat hier andersom. De titel van de voorstelling maakt duidelijk dat het hier gaat om een scène uit het beroemde boek van Bulwer Lytton, *De laatste dagen van Pompeii*. Dit boek, dat voor het eerst in 1834 verscheen, vertelt het verhaal van Glaucus en zijn geliefde Ione. Belangrijkste derde personage in het verhaal is de blinde slavin van Glaucus, Nydia, die een even intense als onmogelijke liefde voor hem heeft opgevat. De roman speelt zich af in een archeologisch exact beschreven Pompeii. Zo ook het huis van Glaucus, waarin zich de door Tadema geschilderde scène afspeelt. Bulwer Lytton laat hem wonen in de Casa del Poeto Tragico, een huis dat in 1825 was opgegraven. Het moment dat Tadema uitbeeldt is in de roman gemakkelijk terug te vinden. De schrijver heeft zijn romanfiguur 'zijn geliefkoosd vertrek' laten binnentreden, 'dat in den peristilus uitkwam' en laat hem 'in diepe gedachten op zijn rustbank gaan liggen'. Maar dan voelt hij ineens 'zijn kleed schroomvallig aanraken, en zijn hoofd omkeerende, zag hij Nydia geknield vóór zich, terwijl zij hem een handvol bloemen aanbood.' Hij stelt haar voor er een bloemenkrans voor hem van te vlechten, en aldus geschiedt.
Met de plattegrond van de Casa del Poeto Tragico in de hand lijkt het erop dat de auteur de scène gedacht moet hebben in het tablinum. Dat is overigens niet helemaal zeker, maar hoe dit ook zij, de ruimte die Tadema schildert, is er in elk geval niet. En de voorwerpen die we op het schilderij zien, zijn ook niet afkomstig uit dit huis. Op de muur achter Glaucus zien we een idyllisch aandoende voorstelling die ik niet heb kunnen identificeren als Pompejaanse muurschildering. Is het eigenlijk wel een schildering



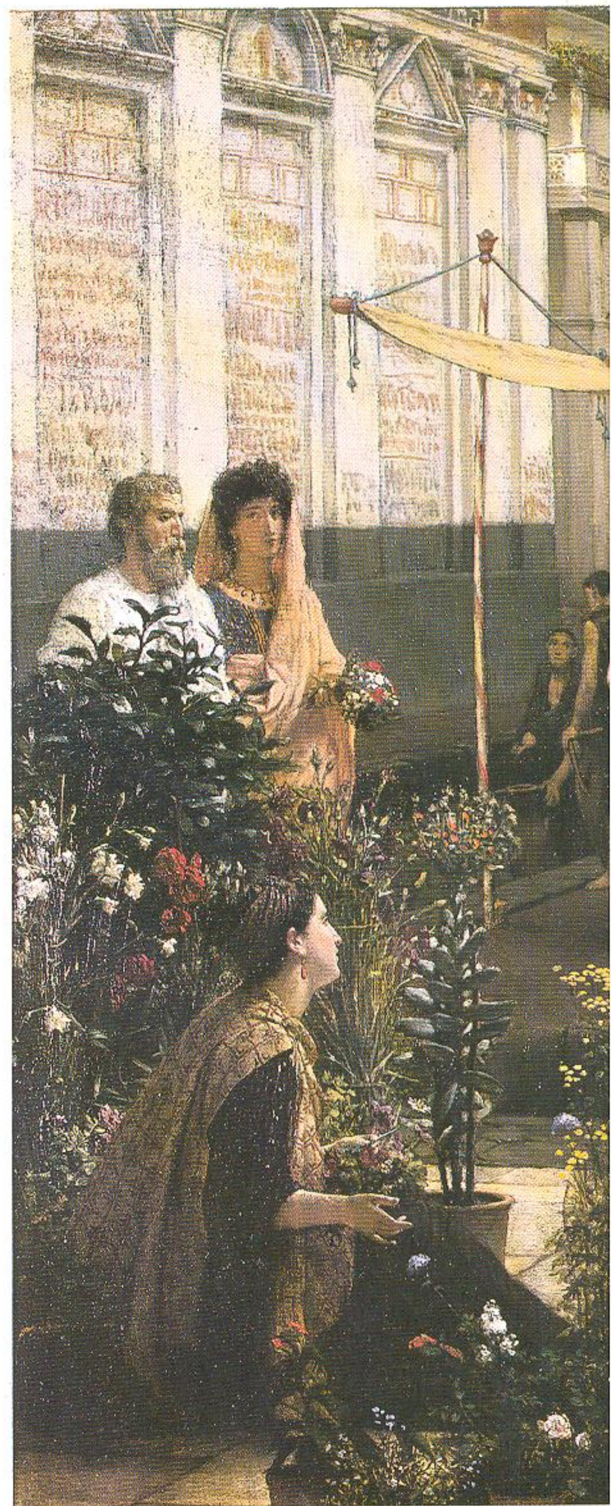
31 Het Odeion te Pompeii, 1863 of vroeger. Foto uit de voormalige collectie van Tadema. Birmingham University Library, Birmingham



32 Een winkeltje, in F. Mazois, *Les ruïnes de Pompéi*, deel II. Parijs 1824

of heeft Tadema hier een gordijn of tapijt willen weergeven? Rechts kijken we in een atrium, met daarin opgesteld de marmeren wangtafel uit de Casa di Meleagro en het beeld van de jongen met de schaal uit de Casa del Balcone Pensile. Het is merkwaardig dat de door Tadema gekozen ambiance zo weinig aansluit bij de archeologisch precieze enscenering van Bulwer Lytton. Het literaire gegeven volgt hij wél nauwkeurig, maar het decor stelt hij volgens eigen inzichten opnieuw samen.

In *Een Romeinse bloemenmarkt in Pompeii* uit 1868 [*33*] zien we links op de voorgrond een bloemenmeisje te midden van haar koopwaar. Rechts staan nog meer bloemen en planten uitgestald. Een in toga gehulde jongeman houdt stil voor haar en kijkt haar aan; hij is in gezelschap van een vrouw en een oudere man. De situatie lijkt zich ergens midden in Pompeii af te spelen. Als achtergrond functioneren rechts een winkel, met links daarvan een straat die naar achteren toeloopt. Aan deze straat ligt een opvallend gebouw, waarvan de muur door kolossale corinthische pilasters wordt geleed. De zo gevormde verticale



muurvlakken worden aan de bovenkant alternerend afgesloten door segmentboogvormige en driehoekige tympana. Een muur met exact zo'n geleding treffen we aan in Pompeii bij het gebouw van Eumachia, gelegen aan het Forum civile en met de zuidkant grenzend aan de via dell'Abbondanza. Aan die kant bevindt zich de gezochte muur, beter gezegd: bevond, want nagenoeg alleen het onderste gedeelte ervan stond na



de opgraving nog overeind. Tadema moet dus gewéten hebben, dat de muur er zo uitzag. Bijvoorbeeld uit de publikatie van J. Overbeck, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken*, waarvan hij een tweede editie uit 1866 bezat. Figuur 202 in dit werk laat een reconstructietekening zien van vier traveeën van de muur. Ook Mazois geeft een reconstructie (deel III, Planche XXVIII, fig. II), maar die van

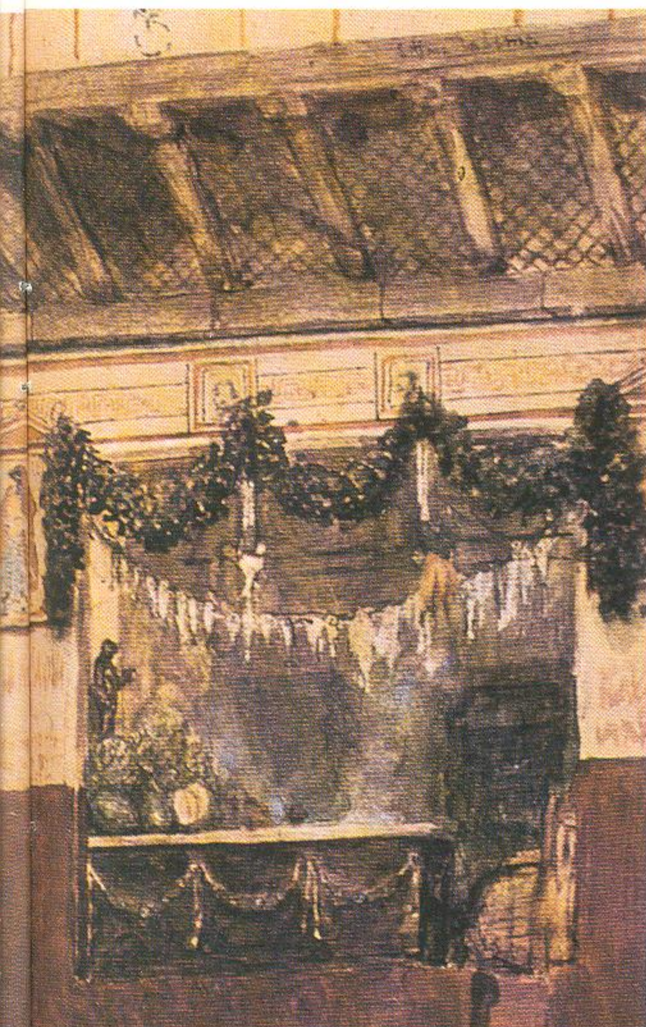
33 Lourens Alma Tadema,
Een Romeinse bloemenmarkt in Pompeii, 1868.
Manchester City Art Gallery, Manchester



46 Lourens Alma Tadema, *Een straat in Rome omstreeks 500 v. C.*, ca 1880. Verblijfplaats onbekend; geveild bij Christie's New York, 25 mei 1984

Overbeck staat toch net iets dichter bij de geschilderde versie van Tadema. Wat hij ter plekke wél gezien kan hebben is de tempel van Vespasianus, waarvan de muren aan de binnenkant op precies dezelfde wijze zijn geleed. De muurvlakken van het gebouw van Eumachia aan de via dell'Abbondanza deden dienst als album, dat wil zeggen als een plaats waar men opschriften van allerlei aard kwijt kon: verkiezingsleuzen, dichtregels, aankondigingen van gladiatorengevechten of persoonlijke ontboezemingen. Wanneer we nu goed kijken zien we ook op het schilderij een aantal overigens onleesbare teksten op de muur staan. Op de zuid-oosthoek van het gebouw van Eumachia bevond zich een portico van twee verdiepingen – een zij-ingang die we ook op het schilderij zien. Als we even aannemen dat Tadema werkelijk deze plek in Pompeii voor zijn bloemenmarkt in gedachte geeft gehad en we vervolgens proberen de andere stedebouwkundige elementen te identificeren, dan stuiten we op moeilijkheden. In de verte is op een heuvel een tempel zichtbaar, een uitzicht dat zich vanaf deze plaats aan de bezoeker van Pompeii niet kan voordoen. Wél bevindt zich hoog op de puinhopen in Regio IX, ongeveer op de plaats waar Tadema de tempel heeft gesitueerd, een 18de-eeuwse monumentale boerderij. Heeft Tadema zijn tempelmotief hieraan ontleend?

Het meest opvallende gebouw in de voorstelling is de al genoemde winkel rechts, maar ook die kunnen we, uitgaande van het gebouw van Eumachia, hier niet plaatsen. De architectuur van de winkel vinden we zelfs in het geheel niet terug in Pompeii. Wat blijkt? Tadema heeft zich hier opnieuw gebaseerd op een reconstructietekening van Mazois [*32*]. Ten opzichte daarvan verandert hij wel het een en ander. Hij gebruikt bijvoorbeeld andere inscripties. Zo lezen we nu bij Tadema links tegen de muur van de winkel de verkiezingsleuze ten gunste van M. Epidius Sabinus, gevonden aan de via dell'Abbondanza. Afgezien van het feit dat hij enkele woorden uit



de lange inscriptie weglaat, volgt hij het origineel zowel qua inhoud als layout nauwkeurig. Mazois' winkel voor etenswaren met annex een gaarkeuken is bij Tadema een herberg geworden. De aan de gevel opgehangen koopwaar is dienovereenkomstig gewijzigd en in het interieur bevindt zich nu een aantal personen, bezig het 'glas' te heffen. Volgens het commentaar van Mazois lag de winkel die hij toont tegenover de passage die naar het theater en het Odeion voerde, maar zijn de decoraties – zoals de figuur van Abundantia links, en de slang bij het altaar rechts aan de voorgevel – ontleend aan schilderingen uit Pompeii. Verder wordt in de tekst melding gemaakt van drie zogenaamde stapstenen die in de straat zijn aangebracht om bij regen zonder natte voeten te kunnen oversteken. Tot slot deelt de auteur nog mee dat in de trottoirband op sommige plaatsen gaten zijn gemaakt, onder meer om stokken met zonwerende luifels in vast te kunnen haken. Bij Tadema zien we zowel stapstenen als luifel.

Ruim tien jaar later komt Tadema op een heel bijzondere manier nog eens terug op de voorstelling van de *Bloemenmarkt*. Door de theaterproducent en regisseur Henry Irving was hij in 1879 benaderd om de decors te maken voor Shakespeares *Coriolanus* en daarop had hij ja gezegd. Het was tot dan toe gebruikelijk geweest dit theaterstuk, waarvan het verhaal zich omstreeks 500 v. C. afspeelt, op te voeren tegen de anachronistische achtergrond van klassiek-Romeinse decors. Tadema kiest ervoor om ook in visueel opzicht de Etruskische tijd op het toneel neer te zetten. Van de tien verschillende decors die hij voor de produktie ontwierp was er één gesitueerd in een straat in Rome [*34*].
Dit ontwerp blijkt terug te gaan op de *Bloemenmarkt*: de Pompejaanse gebouwen zijn hier volgens de opvatting van Tadema 'geëtruskiseerd'. Verder is de luifel verplaatst naar de overkant van de straat, en staat de slang bij het altaar nu op een muur die aan de linkerkant aan de voorstelling is toegevoegd. Natuurlijk ontbreken de personages. Het toneelstuk werd door allerlei omstandigheden pas in 1901 opgevoerd in het Lyceum Theatre in Londen. Ongeveer halverwege de voorstelling daalde de door Joseph Harker naar het ontwerp van Tadema geschilderde 'straat te Rome' neer op het toneel.
Het doek voor Tadema viel ruim tien jaar later, in 1912.

Het bezoek dat Tadema tijdens zijn huwelijksreis in 1863 aan Pompeii bracht heeft hem ongetwijfeld veel feitelijke kennis verschaft over de opgravingen, maar voor zijn geschilderde 'restauraties' van Pompeii was dat niet voldoende. Daarvoor moest hij terugvallen op eigen ideeën en fantasie, of op foto's, beschrijvingen en archeologische reconstructietekeningen, waarvan hij er veel in zijn bezit had. Voor een deel zijn deze bronnen inmiddels verouderd. Zijn schilderijen zijn daardoor in archeologisch opzicht even goed te dateren als zijn bronnen. Tegelijkertijd is het opmerkelijk dat Tadema nu en dan bewust een lokatie anders weergeeft dan we op grond van zijn archeologische kennis zouden mogen verwachten. Maar hij was dan ook een kunstenaar, geen archeoloog.



PORTA VESUVIO

TORRE X

TORRE DI MERCURIO XI

TORRE XII

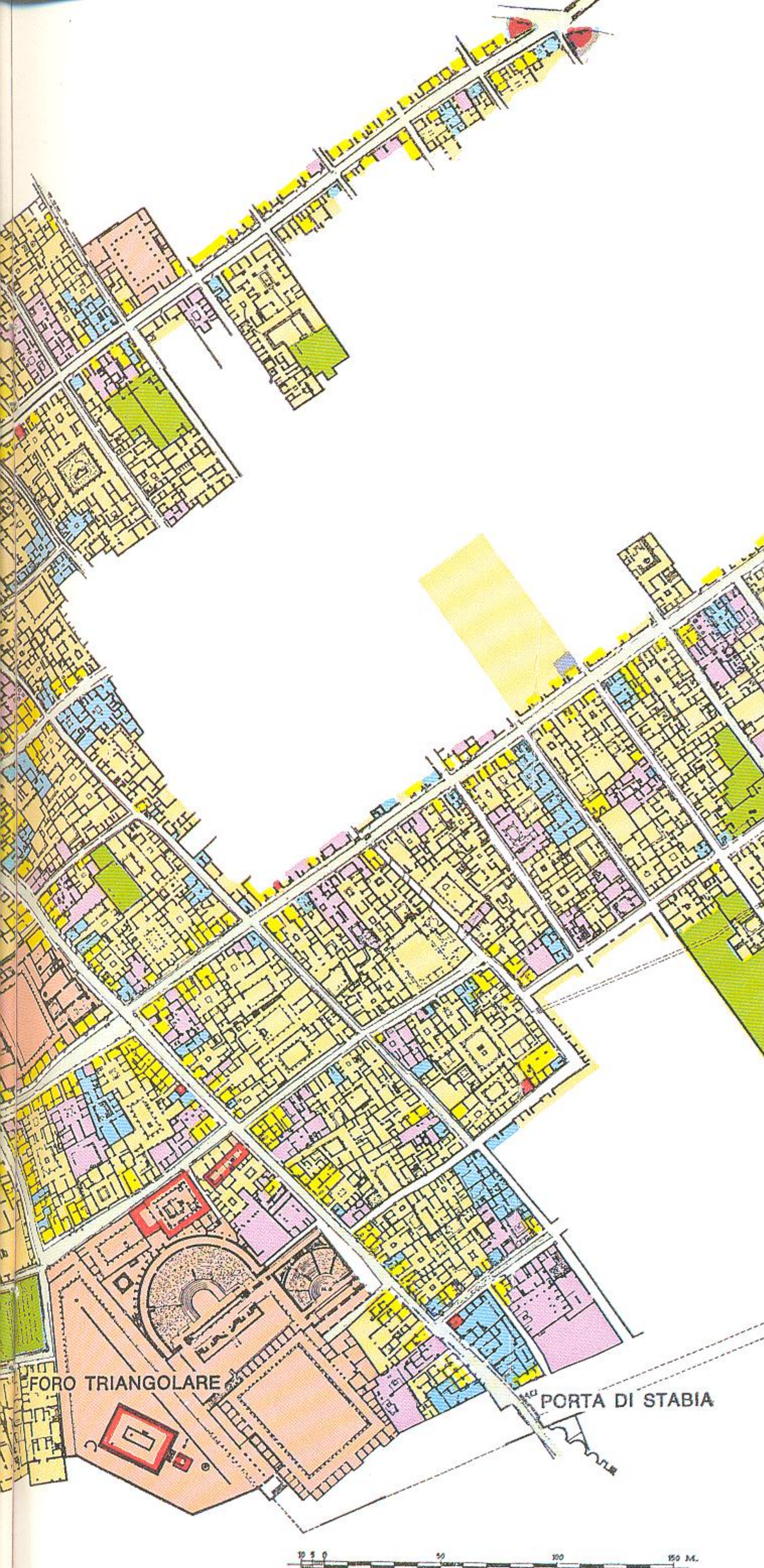
PORTA ERCOLANO

FORO CIVILE

MUSEO

- openbare gebouwen en pleinen; badinrichtingen
- heiligdommen
- gemeentelijke utiliteitsvoorzieningen
- verenigingsgebouwen van ambachtslieden en voerlieden
- winkels
- herbergen, wijnlokalen, gaarkeukens, bordelen, speelhuizen
- ambachtsbedrijven, magazijnen voor bouwmateriaal
- particuliere huizen
- grond die als tuin is gebruikt (zonder peristylium)

Reconstructie van de architectonische structuur van Pompeii in 79 na Christus (uit *Pompeii*, cat. tent. Haags Gemeentemuseum 1973)



literatuur

algemeen

Pompeii, cat. tent. Haags Gemeentemuseum, 1973
M. Grant, *Steden onder de lava*. Haarlem 1978
R. Etienne, *Het dagelijks leven in Pompeii*. Utrecht 1988
F.L. Bastet, *Wandelingen door de antieke oudheid* (verscheidene bundels met artikelen). Amsterdam 19
R. Etienne, *Pompeji, bedolven stad*. Houten 1991

artikel Mariëtte Haveman
Plutarch, *Moral Essays*. Harmondsworth 1971
A. Mulas en H. Grant, *Eros in Pompeii*. Amsterdam 1975
H. Eschebach, *Pompeji, Erlebte Antike Welt*. Leipzig 1978
Edward Bulwer Lytton, *De laatste dagen van Pompeii*. Amsterdam 1980
Suetonius, *The Twelve Caesars*. Harmondsworth 1980
Robert L. Wilken, *The Christians as the Romans saw them*. New Haven 1984
Petronius, *Satyricon* (vertaald en toegelicht door A.D. Leeman). Amsterdam 1989
William L. Vance, *America's Rome*, 2 delen. New Haven 1990

artikel Stephan Mols/Eric Moormann
A. Mau, *Pompeii in Leben und Kunst*. Leipzig 1908 (tweede druk)
A. Maiuri, *Ercolano, I nuovi scavi* (1927-1958). Rome 1958
G.M.A. Richter, *The furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*. Londen 1966
P.G.P. Meyboom, 'I mosaici pompeiani con figure di pesce', *Mededelingen van het Nederlands Instituut in Rome* 39 (1977) pp. 49-93
J.R. Clarke, *Roman black-and-white figural mosaics*. New York 1979
A. Barbet, *La peinture murale romaine*. Parijs 1985
R.A. Tybout, *Aedificiorum figurae*. Amsterdam 1989
R. Ling, *Roman painting*. Cambridge 1990

artikel Constant Cuypers
F. Mazois, *Les ruïnes de Pompéi*, 4 delen. Parijs 1824-'38
Sybil Rosenfeld, 'Alma Tadema's designs for Henry Irvings "Coriolanus"', *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West: Jahrbuch* [60] (1974), pp. 84-95
Contant Cuypers, 'The Question by Lourens Alma Tadema', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 27 (1976), pp. 73-90
F.L. Bastet, 'Een five o'clock tea in de Griekse thermen: de volmaakte oudheid van Alma Tadema', *Museumjournaal* 29 (1984), pp. 96-105
Vern G. Swanson, *The biography and catalogue raisonné of the paintings of Sit Lawrence Alma Tadema, OM, RA*. Londen 1990

foto's

L'ERMA di Bretschneider, Rome *omslag, 7*
Scala archivio fotografico, Firenze *2, 3, 15, 17, 18*
Spaarnestad fotoarchief, Haarlem *13, 14*
E.M. Moormann, Amsterdam *20, 21, 22*
S.T.A.M. Mols, Nijmegen *23, 24, 25*
Hausner's Restaurant, Baltimore, Maryland *27*
C. Cuypers, Nijmegen *28, 31*
Christie's, Amsterdam *29, 34*
Universiteitsbibliotheek TH, Delft (fotografie Tom Haartsen) *30, 32*
Manchester City Art Gallery, Manchester *33*
Still Photo, Zandvoort *5*

Rectificatie
In het vorige Kunstschrift, *Beelden in de gouden eeuw*, is een titel in de literatuuropgave weggevallen. Het betreft een boek van Frits Scholten, *Rombout Verhulst in Groningen. Zeventiende-eeuwse praalgraven in Midwolde en Stedum*. Utrecht 1983

